

Министерство науки и высшего образования РФ
Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра журналистика и литературоведения

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой



К. В. Анисимов

« 25 » июня _____ 2023 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

45.03.01

**ПОЗДНЕРОМАНТИЧЕСКИЙ АНТИГЕРОЙ В ПРОЗЕ
Э.Т.А. ГОФМАНА: ПОЭТИКА ОБРАЗОТВОРЧЕСТВА**

Научный руководитель



канд. филол. наук,
Т.С. Нипа

Выпускник



В.А. Рофеенко

Нормоконтролер



канд. филол. наук,
Я. В. Баженова

Красноярск 2024

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ОБРАЗ ГЕРОЯ В РОМАНТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.....	7
1.1. Типологическое изучение литературы.....	7
1.2. Романтическая концепция личности	9
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1	16
ГЛАВА 2. ТИПОЛОГИЯ ПОЗДНЕРОМАНТИЧЕСКОГО ГЕРОЯ-АНТАГОНИСТА В НОВЕЛЛАХ Э.Т.А. ГОФМАНА	17
2.1. Инфернальный герой	17
2.2. Герои-автоматы и животные.....	29
2.3. Герой-обыватель.....	32
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2	37
ГЛАВА 3. ВАРИАНТЫ ПОЗДНЕРОМАНТИЧЕСКОГО ГЕРОЯ-АНТАГОНИСТА В РОМАНАХ Э.Т.А.ГОФМАНА	39
3.1. Галерея демонических образов в романе Э.Т.А. Гофмана «Эликсиры сатаны».	39
3.2. Поэтика образа героя-антагониста в романе Э.Т.А. Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра».	46
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3	54
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	55
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	57

ВВЕДЕНИЕ

Э.Т.А. Гофман – одна из самых значительных фигур немецкого романтизма. Творческий путь писателя (1808 –1822) приходится на время посленаполеоновской реакции в Германии, которая в значительной мере повлияла на эстетические воззрения поздних романтиков. Э.Т.А. Гофман был преемственно связан с йенскими романтиками: в его прозе сохраняется высокое представление о личности художника, бесконечное стремление к идеалу, но основные категории раннего романтизма переосмысливаются. Меняется концепция личности, образ героя, осмысление действительности. Реальность активно вторгается в художественный мир, и она не может быть устранена творческим сознанием художника. Романтический идеал неосуществим в реальности. Концепция личности в прозе Э.Т.А. Гофмана претерпевает значительные изменения. С одной стороны, неизменной остается бинарная оппозиция «музыкантов» и «просто хороших людей», герой-энтузиаст противостоит обществу филистеров, но при этом усложняются отношения между миром идеальным и реальным, вследствие чего появляются герои переходного типа, которые должны выбрать свой жизненный путь. На смену радостному герою йенских романтиков приходит трагический герой. Если герой воплощает бесконечное, то антигерой – конечное. Романтический герой-энтузиаст противостоит романтическому злодею, который способен принимать разные облики. В творчестве Э.Т.А. Гофмана представлена целая галерея романтических злодеев.

По сей день творческая деятельность Э.Т.А. Гофмана и ее особенности порождают дискуссии среди литературоведов, философов, музыковедов и культурологов. Литературному наследию Э.Т.А. Гофмана посвящено большое количество научных работ. В отечественном литературоведении наибольшее предпочтение отдается изучению сатирического аспекта творчества Э.Т.А. Гофмана, немало внимания исследователи уделяют

мистике и фантастике в его произведениях. Например, в диссертации Е.Н. Нечаевой «Поэтика демонического в творчестве Э.Т.А. Гофмана» (2010) рассматриваются черты inferнального героя, попавшего под влияние иррациональной силы. В диссертации Е.В. Карабеговой «Немецкая романтическая волшеббно-фантастическая повесть и её развитие от йенских романтиков к Э.Т.А. Гофману» (1984) прослеживается эволюция фантастических элементов от раннего романтизма в малой прозе Э.Т.А. Гофмана.

К проблеме героя и концепции романтической личности в творчестве Гофмана обращались многие отечественные литературоведы. Куличихина в статье «Тело-автомат в новелле Гофмана “Песочный человек”» (2008) показывает негативное отношение романтиков к человекоподобным механизмам, губительность их очеловечивания. А.А. Михалева в диссертации «Герой двойник и структура произведения: Э.Т. Гофман и Ф.М. Достоевский» (2006) рассматривает героев-двойников как своеобразную разновидность литературного персонажа, чье появление в рамках произведения вносит определенную специфику в построение сюжета и повествования. Статья А.В. Полупановой «Трансформация “кукольного” сюжета в прозе XIX – XX вв.: Э.Т.А. Гофман (“Песочный человек”) – А. Грин (“Серый автомобиль”) – Д.И. Рубина (“Синдром Петрушки”» (2014) посвящена рассмотрению феномена куклы в литературе XIX–XXI вв. Основное внимание уделяется авторским трансформациям сюжета о любви героя к кукле. Акцентируется идея опасности механизации жизни.

Научная новизна выпускной квалификационной работы обусловлена тем, что в ней сделана попытка исследовать структуру образа героя-антагониста в новеллистике Э.Т.А. Гофмана, охарактеризовать основные модификации позднеромантического злодея. Проблема героев-антагонистов в творчестве Э.Т.А. Гофмана требует более глубокого изучения, составления типологии, которая позволит расширить представление о специфике

художественного метода писателя, о его месте в литературном процессе эпохи романтизма.

Актуальность выпускной квалификационной работы обусловлена устойчивым интересом современных литературоведов к специфике литературного процесса эпохи романтизма, к проблеме личности в романтической литературе и непосредственно к творчеству Э.Т.А. Гофмана, которое в значительной степени повлияло на русских авторов.

Объект исследования – типология героев в литературе.

Предмет исследования – типы позднеромантических героев в прозе Э.Т.А. Гофмана.

Цель работы – классифицировать типы героев-антагонистов в творчестве Э.Т.А. Гофмана, исходя из принципа романтического двоемирия, дать характеристику основных вариантов образа позднеромантического злодея.

В соответствии с целью необходимо решить следующие задачи:

1. Обозначит специфику типологического изучения литературы;
2. Определить своеобразие романтической концепции личности;
3. Рассмотреть эволюцию героя в немецкой романтической литературе;
4. Выделить и описать типы героев-антагонистов в новеллах и романах Э.Т.А. Гофмана.

Теоретическая значимость: проведенное исследование способствует разработке проблемы типологии героев в литературе позднего романтизма, расширению научных представлений о романтических героях-антагонистах и о творчестве Э.Т.А. Гофмана.

Практическая значимость заключается в том, что материалы работы можно использовать на лекциях и практических занятиях по дисциплинам истории зарубежной литературы, а также при изучении творчества Э.Т.А. Гофмана.

Материалом исследования послужили новеллы Э.Т.А. Гофмана, включенные в сборники «Фантазии в манере Калло», «Ночные этюды» и «Серрапионовы братья», а также романы «Эликсиры сатаны» и «Житейские воззрения кота Мурра».

Теоретико-методологической базой работы послужили труды известных исследователей, посвященные типологии литературных персонажей и истории и теории немецкого романтизма: «Романтизм в Германии» Н.Я. Берковского, «Немецкий романтизм: диалог художественных форм» А.Б. Ботниковой, «Типологическое изучение персонажей (на материале русской литературы XVIII–XIX вв.)» Е.А. Даниловой, «Типология героев в русской романтической повести 20–40-х годов XIX века» А.М. Тавриной, «О типологическом изучении литературных персонажей» Л.В.Чернец, «Типологическое изучение литературы и его принципы» М.Б. Храпченко.

Методы исследования: описательно-аналитический, сравнительно-типологический и сравнительно-исторический.

Структура работы. Выпускная квалификационная работа состоит из Введения, трех глав, Заключения и Списка использованной литературы, включающего 64 наименования.

Апробация работы. Результаты отдельных частей исследования были представлены на 2 конференциях: XV Международная научно-практическая конференция молодых исследователей «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека», (18–19 апреля 2023 г.); XVI Международная научно-практическая конференция молодых исследователей «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека» (11–12 апреля 2024 г.).

ГЛАВА 1. ОБРАЗ ГЕРОЯ В РОМАНТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

1.1. Типологическое изучение литературы

В словаре «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий» представлено следующее определение термина «литературный тип»: «Тип – персонаж особого рода: представляющий собой готовую и объективированную автором “сверхиндивидуальную” (Г. фон Вильперт) внешнюю форму человека (внутреннее содержание не раскрывается: либо отсутствует, либо этой формой заслонено), прочно связанную с его предметным окружением (социальной средой, бытом) и включающую в себя произвольно заимствованный или усвоенный устойчивый принцип поведения: в этом смысле Т. – “пассивная позиция коллективной личности” (М.М. Бахтин)» [Тамарченко, 2008: 263]. Л.В. Чернец в статье «О типологическом изучении литературных персонажей» дает следующее определение: «Типология же созданных образов, или персонажей, – это группировка их в типы на основании определенных сходных свойств характеров» [Чернец, 2016: 81].

Следовательно, под типом подразумевается художественный образ, который является характерным для той или иной среды. Литературный тип отражает черты, свойственные группе героев, которые объединены по принципу схожести мировоззрения, манеры социального поведения, восприятия исторических событий эпохи и т.д. Говоря о типе персонажа, ученые имеют в виду не эстетическую сторону созданного литературного образа, а некую поведенческую доминанту, на основе которой можно объединить ряд персонажей в одну типологическую группу. Понятие «тип персонажа» позволяет не только сблизить множество литературных героев в рамках различных национальных литератур, но и сопоставить образы героев разных литературных периодов. Например, номинация «маленький человек»

впервые используется В. Белинским применительно к образу Городничего в «Ревизоре» Н.В. Гоголя. Впоследствии этим термином будут обозначать персонажей невысокого социального положения, не обладающего талантами и какими либо выдающимися способностями. К этому типу также относятся образы Самсона Вырина («Станционный смотритель» А.С. Пушкина), Евгения («Медный всадник» А.С. Пушкина) и Акакия Акакиевича Башмачкина («Шинель» Н.В. Гоголя).

Каждый исторический период рождает свои литературные типы, которые в полной мере способны отразить дух времени и дать характеристику поколению. Появление многочисленных вариантов одного литературного типа свидетельствует о его общественной значимости для определенной эпохи. «Движущаяся типология персонажей (одни становятся “героями времени”, другие демонизируются, превращаются в стереотипы, мишень для пародий, вообще исчезают или перерождаются) в той или иной мере отражает смену общественных идеалов, ценностных установок, разное историческое наполнение таких эстетических категорий, как героизм, трагизм, комизм, романтика и пр.» [Чернец, 2016: 82]. Использование литературных типов героев способствует раскрытию авторского замысла произведения. Одни типы героев приходят на смену другим. Например, тип «нового человека» в отечественной литературе постепенно вытесняет тип «лишнего человека». С одной стороны, автор наделяет персонажа рядом индивидуальных черт, выделяя из массы прочих героев, но с другой, этот герой имеет некоторые психологические или поведенческие черты, которые характеризуют его как представителя определенного литературного типа. Так, тип «скупого» героя в произведениях разных литературных эпох претерпевает различные изменения. Образы Эвклиона из комедии Плавта «Клад» и Гобсека из одноименной повести О. де Бальзака нельзя назвать идентичными. Но эти образы подчеркивают одну и ту же черту, свойственную людям разных поколений – скупость.

Важным показателем формирования типа персонажа становится его устойчивая номинация, которую вводит сам писатель или литературные критики. Новые литературные типы вызывают интерес критиков, которые чаще всего и дают им названия. Писатели могут неосознанно называть новые типы. Например, номинация «лишний человек» закрепилась за типом разочарованного русского героя после публикации в 1850 году повести И.С. Тургенева «Дневник лишнего человека».

Литературных героев всегда больше, чем литературных типов. Конечно, нельзя свести всех литературных героев к определенным типам. Есть такие герои, которых автор наделяет набором уникальных черт, из-за чего их трудно отнести к какой-либо группе. Они помогают лучше раскрыть замысел автора. Но есть персонажи, которые создаются писателями специально, чтобы отразить типические черты современного общества, дать характеристику своего поколения, отразить дух эпохи. В данном случае создание автором типического героя происходит осознанно. Нередко персонажи – представители одного типа – являются героями произведений со схожими сюжетными мотивами.

Таким образом, типизация персонажей позволяет сближать и объединять в одни группы многочисленных героев, относящихся к различным эпохам.

1.2. Романтическая концепция личности

К рубежу XVIII – XIX вв., изменилось мироощущение европейцев, что выразилось в формировании движения романтизма. Истоки романтизма скрыты в глубоком разочаровании в позитивизме. Человек новой эпохи не мог примириться с приоритетом разума над чувством, он стремился изменить все общественные отношения. Эта потребность в обновлении отношений человека с миром была основой общественной мысли в романтическом

движении. Такое мировосприятие способствовало появлению новой системы координат личностного восприятия человека, вынужденного длительное время находиться в рамках жестких нормативных отношений с обществом. В Германии зародились романтические школы, из которых наиболее известными стали Йенская и Гейдельбергская. Существенную роль в формировании романтизма сыграл кризис идеалов эпохи Просвещения. Французские философы XVIII века провозглашали идеалы разумного государства, которые были оторваны от действительности. Главной социально-политической предпосылкой формирования романтизма стала Великая Французская революция, которая привела к разочарованию в просветительских идеалах и четко обозначила невозможность соединения мечты и реальности. Французская революция побудила литературу первых десятилетий XIX века осмыслить причины, которые привели к такому бурному общественно-политическому взрыву. Итоги революции оказали огромное влияние на эстетику романтиков: именно после этого исторического события фокус внимания писателей сместился на проблему безграничной свободы личности, восприятие ее как некой творческой субстанции. «Французская революция, внезапно обнаружившая человеческое существо в его слепом, злом, демоническом начале, отвергавшемся просветительством, – была как бы экспериментальным обличением неправды и поверхностности просветительского гуманизма» [Ботникова, 2005: 18].

Философской основой романтизма стало идеалистическое мировоззрение, развивавшееся преимущественно в направлении от субъективного идеализма к объективному. Идеалистическое стремление к бесконечному является реакцией на скептицизм, рационализм, холодную рассудочность Просвещения. Романтики утверждали веру в господство духовного начала в жизни, подчинение материи духу. Как духовное и эстетическое явление романтизм связан с философией Канта, Фихте, Шеллинга. Учение Фихте открывало необъятные просторы для самоусовершенствования и овладения миром. Фихте утверждал право

человека перестраивать мир в соответствии с личностным идеалом. Именно философия Фихте заложила фундамент романтической эстетики. Но взгляды Фихте были слишком рациональными, что не в полной мере отвечало идейным исканиям романтиков. Шеллинг стремился найти точку, в которой соприкасалось реальное и бесконечное. Он выдвигает концепцию, в которой представляет вселенную как единый организм, находящийся в непрерывном созидании, управляемый общим законом. По Шеллингу, абсолютное «я» проявляется либо бессознательно – в природе, либо сознательно – в человеке. Равновесие этих двух форм невозможно, за исключением одной области – искусства, где рождается тождество идеального и реального. Художник может творить одновременно и сознательно, и бессознательно, соединяя природу и духовное начало. Особые отношения складываются у человека с природой. Природа универсальна, и человек чувствует свое единство с ней, он связан с ней неразрывными узами. Творчество – то общее, что способно объединить человека и природу. Философские искания романтиков устремлены к постижению бесконечного и его отношений с личностью. Стремление к бесконечному отражало пафос эпохи, неутолимую жажду человека постичь смысл жизни и ее скрытые законы. Эстетическую основу романтизма составляет универсализм, который сказывается на утопических мечтах романтиков о гармонии во всем обществе.

Романтизм абстрагировался от реального мира, и создавал мир идеализированный. При этом понимание идеального у романтиков значительно отличается от понимания классицистов. Если у классицистов идеал доступен для воплощения и конкретен, то для романтиков идеал – это нечто совершенное, недостижимое, бесконечное и абсолютно прекрасное. Романтики стремятся уйти от повседневности и обыденности, их целью был нескончаемый поиск идеала. Из разлада с действительным и идеальным миром рождается романтической двоемирие. Это ощущение глубокого разрыва между идеалом и действительностью, относящихся к разным мирам, – духовному и материальному. Из-за невозможности пересечения и

соединения этих двух миров рождается диссонанс в душе романтического героя, в связи с чем в эпоху романтизма получают глубокую разработку мотивы двойничества. Из концепции романтического двоемирия рождается не только двойничество героев, но и бинарная оппозиция протагонист – антагонист.

В соответствии с новой эстетической программой формируется и новый герой. «Жизнь человеческого духа романтики противопоставляли низменности материального бытия. Из ощущения его неблагополучия рождался культ неповторимой индивидуальной личности» [Ботникова, 2005: 9]. Романтики воспринимали человеческую индивидуальность как «абсолютно самоценное начало, вырванное из окружающего мира и во многом противопоставленное ему» [Ботникова, 2005: 26]. Героем романтической литературы становится личность исключительная и совершенно не похожая на других. Романтики избегали изображения заурядных людей, ничем не выделяющихся из массы. Главные герои в романтической литературе – это «одинокие мечтатели, гениальные художники, пророки, существа, наделенные глубокими страстями, титанической силой чувств. Они могут быть злодеями, но никогда – посредственностями» [Ботникова, 2005: 11]. Чувства романтического героя обострены. Это страстная натура, которая стремится вырваться из окружающей действительности в некий идеализированный мир. Романтический герой находится в конфликте не с отдельными личностями или социальными несправедливостями, а со всем миром в целом. «Романтический идеал личности в немецкой литературе строится также на отрицании эгоизма и корыстных интересов, характерных для буржуазной эпохи в целом; вместе с тем перед глазами немецкого писателя постоянно маячит специфическая фигура, порожденная особенностями национального развития» [Тураев, 1982: 36].

Прежде всего, романтики рассматривали человека как творческую личность. «Неординарность, исключительность художественной натуры

проявляется в том, что художник не заражен теми пороками, которыми отмечено современное общество: корыстью, угодничеством, мелким тщеславием, трусостью, лицемерием» [Тураев, 1982: 40]. Духовный мир такой личности намного богаче социального мира. Поэты, художники, музыканты не подчиняются никаким правилам, их талант выше всего. Романтики вывели свою типологию героев, разделяя людей на две группы: тех, кто может постигнуть идеал, и тех, кому этот идеал недоступен. Например, у Э.Т.А. Гофмана герои делятся на «музыкантов» и «просто хороших людей». Творческая личность у романтиков благодаря воображению воссоздает мир, который лишь отдаленно напоминает реальность.

Классическим примером раннеромантического героя в немецкой литературе стал Генрих фон Офтердинген – главное действующее лицо в одноименном романе Новалиса. «Это прежде всего универсальный, целостный человек, человек, равновеликий космосу, универсуму, заключающий в себе мировое, человеческое все; благодаря всеохватности человек и становится богочеловеком, абсолютom», – так писал о герое Новалиса Ф.П. Федоров [Федоров, 2004: 210]. Человек раннего романтизма – творческая личность: музыкант, художник, поэт. Герой ранних романтических произведений неотделим от искусства, ведь именно в нем человек постигает сущность мира. Если герой классицистической литературы – это обобщенный образ, воплощающий в себе совокупность всеобщих качеств и идеалов, человек, максимально приближенный к стандарту, то романтический герой отличается ярко выраженной непохожестью на других. В этом состоит их принципиальное отличие.

Романтический герой ведет непрекращающуюся духовную борьбу с действительностью, противоречащей его идеалам и мировоззрению. Раннеромантический герой нуждается в возможности бесконечного развития. Человек изначально не обладает совокупностью всевозможных добродетелей, а постигает их путем беспрестанного духовного развития

посредством усвоения опыта других людей. Так, Генрих фон Офтердинген становится «человеком, равновеликим космосу», благодаря социуму. Персонажи, окружающие Генриха, предстают носителями всевозможных идей, которые прививаются герою. Отсюда рождается гармонический человек, находящийся в тесной связи с природой, социумом и временем. Раннеромантический герой – это личность, полная энтузиазма, способная пересоздать мир по своему образу и подобию.

Позднеромантический герой неразрывно связан с раннеромантической концепцией универсальной личности, но при этом значительно отличается от своего прародителя. Человек оказывается бессильным перед лицом мироздания, он уже не может строить его по своему желанию. В позднем романтизме «обстоятельства начинают править человеком, определять его действия и поступки» [Федоров, 2004: 230]. Для героя позднего романтизма действительность неустраима, он полностью зависит от нее. Позднеромантический герой – это личность раннего романтизма, помещенная в мир обывателей, обреченная на жизнь в чужом для нее мире, из-за чего меняется природа персонажа. Из созидającego богочеловека герой превращается в человека, который должен бороться за свою духовную свободу. Герой одинок, он уже не имеет тесной связи с социумом, как раннеромантическая личность. Как и в раннем романтизме, герой – это художник, творец. Но из-за того, что творческая личность теряет богоподобие и становится отшельником в мире людей обыкновенных, она противопоставляется враждебному миру. Несмотря на лишения и непринятие такой личности обществом, она оставляет за собой непоколебимую веру в собственное достоинство, силу человеческого духа.

Поздний романтизм развивает тему униженного человека. Вся его жизнь – это череда непрекращающихся унижений. Но романтический герой не смиряется с этим, он борется за свои идеалы. Это уже не титаническая личность раннего романтизма, созерцающая окружающий мир, а человек, защищающий себя от враждебности этого мира.

В основе мироощущения романтиков лежит романтическое двоемирие. Именно оно порождает оппозицию героя и антигероя в романтической литературе. Позднеромантическая личность не может существовать без противостояния с героем-обывателем. Это герой с узким взглядом на окружающую действительность, который воспринимает мир поверхностно и легкомысленно. Это масса людей, воплощающая нечто враждебное, противоречащее духовной целостности.

Именно в позднем романтизме формируется целая галерея героев-антагонистов, которых можно классифицировать по определенным критериям.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Под типом персонажа подразумевается художественный образ, характерный для определенной среды. Литературный тип отражает черты, свойственные группе героев, которые объединены по принципу схожести мировоззрения, манеры социального поведения, восприятия исторических событий эпохи и т.д. Типизация персонажей позволяет сближать и объединять в одни группы многочисленных героев, относящихся к различным эпохам.

В эпоху романтизма формируется образ романтического героя – это незаурядные, исключительные, мечтательные герои, которые выделялись из массы филистеров. Романтики рассматривали человека как творческую личность, стремящуюся вырваться за пределы окружающей его действительности. Герой раннего романтизма находится в конфликте со всем миром в целом.

Позднеромантический герой связан с раннеромантической концепцией универсальной личности, но при этом имеет значительные отличия. Из созидającego богочеловека герой превращается в человека, который должен бороться за свою духовную свободу. Из-за чего рождается оппозиция протагониста и антагониста в романтической литературе. В позднеромантической литературе появляются различные модификации антигероя.

ГЛАВА 2. ТИПОЛОГИЯ ПОЗДНЕРОМАНТИЧЕСКОГО ГЕРОЯ-АНТАГОНИСТА В НОВЕЛЛАХ Э.Т.А. ГОФМАНА

2.1. Инфернальный герой

Термин инфернальный не имеет четкого определения в научной среде. Но выделяют ряд параметров, которые позволяют классифицировать героя как инфернальную сущность. Такими чертами можно назвать загадочное происхождение героя и его способность мгновенно изменять облик. За инфернальным героем закреплены следующие функции: искушение протагониста, причинение вреда персонажам, чаще всего ведущее к смерти. Инфернальные герои несут хаос и разрушение. Зачастую под понятием «инфернальный» подразумевают причастность героя к адской силе. Инфернальный персонаж – это, как правило, существо сверхъестественного происхождения, в образе которого превалирует злое и деструктивное начало. Злодей инфернального типа является носителем сверхъестественной силы, элементов реального сатанинства.

Инфернальный злодей берет начало в готической литературе, характерной для конца XVIII. Для готики типична группировка образов и мотивов вокруг ключевой фигуры – злодея, наделенного мистическим ореолом. Герой такого типа переходит в позднеромантическую литературу, иллюстрируя концепцию романтического двоемирия, амбивалентность человеческой природы. Из всей галереи героев-антагонистов позднего романтизма этот тип является самым ранним. Героя, погруженного в сферу дьявольского, можно назвать одним из самых мощных типов антигероя в романтической литературе.

В произведениях Э.Т.А. Гофмана герои инфернального типа играют большую роль. За таким персонажем закрепляется особый мотивный

комплекс. Чаще всего инфернальные герои появляются в темное время суток, внезапно, именно тогда, когда их присутствие необходимо. Есть ряд характерных черт во внешнем виде героя, которые помогают распознать его принадлежность к демоническим силам. К ним можно отнести рыжий цвет волос и способность кардинально менять облик в считанные секунды: колебание роста (от исполинских размеров до карликовости), выражение лица (приятные черты искажаются до неузнаваемости, появляется злобная усмешка). Намного реже в прозе Э.Т.А. Гофмана используется мотив хромоты как показатель неназванного черта. Инфернальным героям свойственно обаяние и красноречие, с помощью которых они заманивают окружающих в свои адские сети. Увлечение героя магией, алхимией, магнетизмом – явный показатель принадлежности к миру зла. Чаще всего демоническому герою сопутствуют огонь и красный цвет. Колористика может быть использована в описании пейзажа, интерьера, предметов быта, украшениях, одеянии. Сигналом появления инфернального героя служат лексемы «адский», «злобный», «демонический» и «сатанинский».

В новелле Э.Т.А. Гофмана «Магнетизер» герой-антагонист Альбан относится к типу инфернального злодея. В тексте новеллы Альбан не раз характеризуется автором как «злобный дьявол», «враждебный демон» – это не просто метафора, а отражение подлинной сущности героя. Возлюбленная Альбана Мария называет его «страшным человеком». Барон дает следующую характеристику герою: «стоит ему приблизиться ко мне, как образ этот искажается и его деформированные черты, сами по себе чрезвычайно характерные, никак не соответствуют целому, что и наполняет меня ужасом» [Гофман, 1994: 167]. Барона пугают угольно-черные глаза и издевательская улыбка Альбана.

Альбан обладает удивительной способностью подчинять себе сознание и поступки человека. С помощью своего необычного дара магнетизер пытается завладеть душой Марии. Злодей проникает в ее сновидения, доводя девушку до странного состояния, после чего появляется в их доме в образе

врача. Мария, находясь под влиянием магнетизера, «почувствовала, что должна исполнять все, что бы он ни повелел» [Гофман, 1994: 172]. Альбан погрузил ее в сомнамбулическое состояние, «которое было не чем иным, как полным уходом от самой себя и пребыванием в более высоких духовных сферах своего повелителя» [Гофман, 1994: 181]. Магнетизер обладает способностью неожиданно появляться, когда его присутствие необходимо: «И как раз в тот миг, когда Отмар произнес его имя, он явился, подобно ангелу-хранителю» [Гофман, 1994: 168].

Примечательно, что барон ощущает явное сходство между Альбаном и майором-датчанином, образ которого окутан мистическим ореолом: «передо мною словно стоял сам майор – сходство было поразительное» [Гофман, 1994: 161]. Помимо внешнего сходства, героев роднит наличие колдовской силы, которая способна подчинять себе разум других людей. Майор отличался «изощренной жестокостью», но, несмотря на это, «воспитанники самым непостижимым образом льнули к нему» [Гофман, 1994: 157]. Ходили слухи о том, что майор заключил сделку с дьяволом, который даровал герою «сверхчеловеческую силу творить чудеса» [Гофман, 1994: 158]. Люди рассказывали, что майор в парке проводит битвы с чертом, который появляется в виде черного пса или иного жуткого зверя. Внешний вид майора также позволяет сделать вывод о его причастности к inferнальным силам. Он отличается огромным ростом и взглядом, который пронзает окружающих как огонь. Майор облачается в красный датский мундир. Мотивы колдовства, огня и красного цвета в прозе Э.Т.А. Гофмана являются отличительными признаками героев, связанных с демоническими сущностями. Сходство между майором и Альбаном неслучайно: это наглядно показывает связь магнетизера с темными, сатанинскими силами.

Злодей наделен inferнальной силой, противной человеческому миру. Под власть и гипноз Альбана попадает не только его возлюбленная, но и все общество. Сила магнетизма, которая противоречит человеческой природе, является губительной для человека и его сознания. В финале новеллы

изображена всеобщая гибель. Власть inferнальной силы не может не закончиться катастрофой. Inferнальное способно уничтожить все проявления духовности в реальном мире.

В новелле «Приключение в новогоднюю ночь» героями inferнального типа стали Джульетта, возлюбленная Эразма Спикера, Дапертутто, таинственный доктор в красном и Юлия. Э.Т.А. Гофман использует приемы ретроспекции и «рассказа в рассказе». Из-за путаницы с номерами гостиницы Эразму и «энтузиасту» приходится ночевать в одной комнате. На следующее утро герой узнает, что Эразм уже покинул гостиницу и оставил ему записку, в которой поведал историю своей жизни. Эразм был влюблен в итальянку Джульетту. Она отличалась «ангельской», «лучезарной» красотой и удивительным голосом, который «воспламенял все сердца неведомым дотоле неизъяснимым блаженством» [Гофман, 1994: 342]. Появление героини приводит Эразма в оцепенение, «некая неведомая сила» завораживает его. Образ Джульетты тесно связан с огнем и красным цветом, характерными для демонических героев. Так, когда она поет, алое сияние разливается в небесах, ее глаза временами вспыхивают «странным огнем», а поцелуи обжигают губы возлюбленного. Шею Джульетты украшают бусы из красных ягод, источающих «волшебное благоухание, которое всегда словно таинственной дымкой окутывало Эразма» [Гофман, 1994: 339].

Джульетта желает, чтобы возлюбленный принадлежал «ей и душой, и телом, и самой своей жизнью» [Гофман, 1994: 343], но у Эразма уже есть семья. Когда герои прощались, Джульетта попросила Эразма оставить его отражение в зеркале, что можно трактовать как сделку с дьявольской силой. Герой соглашается. Утрата отражения в зеркале вызывает подозрения у его жены. После этого Эразм возвращается обратно к Джульетте, но Дапертутто напоминает герою, что возлюбленных все еще разделяют семейные узы Эразма. Герой уже готов подписать договор своей кровью, но внезапное появление жены Эразма прерывает сделку с дьяволом. После чего «молнии засверкали в глазах Джульетты, страшная гримаса исказила ее черты, жаром

пламени повеяло от ее объятий» [Гофман, 1994: 345]. Именно священные узы брака спасают героя от роковой ошибки, и Эразм понимает, что за образом возлюбленной скрывается адский дух. Джульетта стала средоточием inferнальных сил, она некая демоническая, нечеловеческая сущность. Подталкивая героя к заключению сделки с дьяволом, продаже собственной души, Джульетта раскрывается как истинное зло.

Мотивный комплекс образа доктора Дапертутто также включает в себя inferнальные мотивы. Именно он выступает посредником между Эразмом и Джульеттой и помогает красавице склонить юношу к сделке с дьяволом. Это высокого роста господин, облаченный в огненно-красный сюртук. Причем рост доктора меняется. Так, в момент подписания договора Дапертутто вдруг становится великаном в красном.

Образ Джульетты проецируется на образ Юлии, возлюбленной «энтузиаста». Юлия «походит на манящих дев, окруженных всяческой адской нечистью» [Гофман, 1994: 349]. Юлия имеет ряд отличительных черт, которые позволяют причислить ее к inferнальным героям. Она ангельски красива, но за ее напускным очарованием скрывается дьявольская натура. «Ты приближаешься к великолепному цветку, он сияет ласковым взором и источает загадочное сладостное благоухание, вот ты склоняешься, чтобы лучше видеть прекрасное лицо... И тут из венчика мерцающих лепестков тебя поражает леденящий убийственный взгляд василиска! Вот что пережил я в этот миг...» [Гофман, 1994: 346] – так «энтузиаст» описывает свои ощущения от приветствия Юлии. Как и Джульетта, Юлия окружена ореолом таинственности, располагающим к себе героя. Она тоже является представительницей inferнального мира. Герой понимает, что манящий его женский образ — не что иное, как дьявольское наваждение.

В новелле «Песочный человек» носителем inferнального начала является адвокат Коппелиус. Коппелиус – самый сложный и неоднозначный герой в новелле. Если смотреть за развитием событий глазами Натанаэля, то Коппелиус предстает в трех ипостасях: злодея, убившего отца главного

героя, продавца Копполы и песочного человека из детских страхов Натанаэля. Главный герой в письме своему другу дает следующую характеристику Коппелиуса: «Представь себе высокого, плечистого человека с большой нескладной головой, землисто-желтым лицом; под его густыми седыми бровями злобно сверкают зеленоватые кошачьи глазки; огромный здоровенный нос навис над верхней губой. Кривой рот его нередко подергивается злобной улыбкой; тогда на щеках выступают два багровых пятна и странное шипение вырывается из-за стиснутых зубов» [Гофман, 1994: 293]. Коппелиус отравлял жизнь детям, насмеялся над ними, хотел вырвать глаза маленькому Натанаэлю. Увлечение Коппелиуса алхимией тоже является элементом inferнального начала.

Вторая встреча Натанаэля с Коппелиусом происходит вне стен родного дома. Старый адвокат представляется герою механиком Копполой, занимающимся продажей разнообразных оптических приборов. Коппола дарит Натанаэлю подзорную трубу, которая искажает его зрение. Именно из-за этой подзорной трубы юноша и влюбляется в механическую куклу. Встретив дьявольское существо, главный герой неминуемо приближается к трагической гибели, что и происходит в финале новеллы.

В новелле «Состязание певцов» появляется сразу несколько героев inferнального типа. В центре сюжета противостояние двух певцов, Вольфрама и Генриха, влюбленных в Матильду. Вольфрам и Матильда питают друг к другу нежную привязанность, а Генрих, склонный к меланхолии, страдает от несчастной любви к Матильде. Но все кардинально меняется, когда Генрих оказывается под влиянием мастера песнопений Клингзора. Клингзор – центральный злодей новеллы. Он характеризуется как некромант и тайновед, связанный каким-то образом со злыми силами. Один из героев рассказывает, что «по ночам у него собирается большая компания, хотя в дом никто не входит: они поют, и все так странно, начинается какая-то возня, в окнах виден ослепительный свет» [Гофман, 1994: 277].

Клингзор посылает на состязание с Вольфрамом Назию. Он описан как «Фигура ... столь жуткого вида, что почти у всякого упало бы сердце и он в ужасе рухнул бы замертво на пол» [Гофман, 1994: 283]. Впервые Назия появляется как исполинская фигура, но под воздействием духовного напева Вольфрамба Назия «все больше и больше сморщивался, так что под конец фигурка разве что в ладонь величиной с мерзким мяуканьем и поквакиванием лазила вверх и вниз по полкам шкафов, одетая в маленькую красную мантию» [Гофман, 1994: 278]. Героя повсюду сопровождает огонь, вместе с которым разливаются похоть и сладострастие. Мотивы красного одеяния, огня, исполинского роста, изменение размеров героя позволяют причислить его к infernalным злодеям.

Важным образом в структуре новеллы является Генрих Офтердинген. Это имя отсылает читателя к философскому роману Новалиса. В нем главный герой, средневековый миннезингер, становится связующим звеном между миром идеальным и реальным. Генрих стремится к идеалу и бесконечности. В этом образе воплощен идеал романтического героя-энтузиаста, который способен пересоздать мир. Э.Т.А. Гофман, вводя этот образ в произведение, вступает в полемику с ранними романтиками. Автор показывает, что человек, занимающийся искусством, не всегда воплощает в себе светлое начало. Автор переосмысляет концепцию раннего романтизма и приходит к выводу, что даже художники подвержены влиянию дьявольских сил. Примером тому становится Генрих. Однажды к Генриху является «страшный человек». Этот человек выглядит отвратительно: впалые щеки, искаженный гримасой рот, рыжая борода. Даже голос его вызывает ужас у Генриха. Но через некоторое время образ незнакомца в глазах Генриха кардинально меняется. Теперь он видит перед собой человека с приятной улыбкой и глазами, горящими необыкновенным огнем, а грубые черты лица больше не отпугивают героя, он различает в них силу и решительность. Но вскоре незнакомец вновь перевоплощается: отвратительный хохот, искаженное гримасой лицо, исполинский рост, которые ужасают героя. Такие

контрастные перемены во внешности незнакомца позволяют сделать вывод о его тесной связи с демоническими силами. Появлению незнакомца сопутствует мрачный пейзаж: гора, окутанная непроницаемым туманом, а над ней высится огненно-красный лунный диск.

Незнакомец дает Генриху книжечку в кроваво-красном переплете, сочиненную неким мастером песнопений Клингзором. Не случайно и в пейзажной зарисовке, и в переплете книги появляется именно красный цвет. С помощью колористики Э.Т.А. Гофман указывает на принадлежность героя к inferнальному миру. Когда Генрих берет в руки книгу, незнакомец будто растворяется в воздухе, что является еще одной характерной чертой демонического героя. После вышеописанных событий герой преобразуется: становится более уверенным, а привычная меланхолия сменяется горделивостью. Меняется и манера исполнения его песен: «Чудилось, будто каждым новым звуком он мощно ударяет в темные врата чуждого рокового царства, будто он призывает мистерии неведомой силы, влачащей там свое существование» [Гофман, 1994: 266]. Окружающие оказываются под влиянием необыкновенного пения Генриха, но вскоре замечают, что искусство его – «богомерзкое язычество». Лишь Матильда остается очарованной талантом Генриха, который становится ее учителем.

В финале новеллы показано, что inferнальная сила может быть побеждена с помощью самого романтического вида искусства – музыки.

В новелле «Мадемуазель де Скюдери» представлены сразу две сюжетные линии, связанные с убийствами и демоническими силами. В Париже был изобретен яд, который не оставляет никаких следов, вследствие чего смерть приписывают какой-нибудь естественной причине. Экзили, человек, который изобрел этот яд, волею случая оказывается в Бастилии вместе с капитаном Годеном де Сент-Круа. Капитан мстителен, ревнив и склонен ко всевозможным порокам. «Дьявольская тайна» итальянца Эклизи не могла не заинтересовать такого порочного человека, как Сент-Круа. Постигнув все тонкости ремесла, он был способен приготовить яд, который

вызывает мгновенную смерть, если его вдохнуть. Сент-Круа умер от собственного «адского арсенала». Его спутница, Бренвилье, отравила всю свою семью. Стало известно, что «она клала яд в паштеты из голубей и потчевала ими своих сотрапезников». [Гофман, 1994: 171]. Бренвилье была обезглавлена. Эти события породили хаос в Париже: недоверие разрушало семейные узы, люди видели в каждом прохожем убийцу.

На фоне вышеописанных событий разворачивается главная сюжетная линия новеллы. Париж терроризирует загадочная шайка воров, которые появляются из ниоткуда в ночи и убивают ни в чем не повинных людей ударом кинжала прямым в сердце. Люди были напуганы, и страх взял верх над разумом. Народ верил в то, что сам дьявол защищает злодеев от правосудия. Молодого человека Оливье обвиняют в убийстве его благодетеля, золотых дел мастера Кардильяка и причастности к шайке воров и убийц. Но Оливье невиновен, и именно он сообщает имя истинного преступника, который заставил содрогнуться весь Париж, поэтессе Мадлен де Скюдери. Им оказывается Кардильяк. Оливье стал свидетелем убийства, которое совершил Кардильяк. Ювелир убивал своих клиентов, чтобы заполучить сделанные им украшения. Э.Т.А. Гофман раскрывает непреодолимый конфликт художника и ремесленника, который должен продавать свои творения людям, не способным оценить подлинную красоту искусства. Клиенты Кардильяка видят только внешний вид украшений, которые становятся предметом хвастовства, но не могут постичь их истинную красоту. Ювелир должен продавать свои изделия, но в таком случае его искусство становится частью обыденного мира. Из-за этого герой-творец превращается в убийцу. Важно отметить, что Кардильяк – необычный убийца, его преступления навеяны некой демонической силой. В рассказе о происхождении героя появляется мотив роковой судьбы. Когда мать Кардильяка носила его под сердцем, с ней приключилась ужасная история. На городском празднике она встретила кавалера с «блестящей, усеянной драгоценными камнями цепью на шее» [Гофман, 1994: 172]. Когда

мужчина заключил девушку в объятия, она потянулась рукой к его цепи, и молодой человек упал замертво. Она не могла выбраться из окоченевших рук покойника. Страх, который пережила мать Кардильяка, наложил отпечаток и на ребенка. Кардильяк так говорит об этом событии: «взошла моя злая звезда и заронила в меня искру, от которой разгорелась поразительнейшая и пагубнейшая из страстей» [Гофман, 1994: 173]. С раннего детства Кардильяк начал воровать из любви к блеску драгоценных камней. Бриллианты стали главной страстью героя. Неведомый злоеущий голос подталкивал Кардильяка к совершению преступлений. Э.Т.А. Гофман использует прием колористики, чтобы показать принадлежность героя к демонической силе. У Кардильяка красное лицо, а бриллианты, которые он ограняет, отливают красным цветом. Красный цвет становится показателем принадлежности героя к инфернальной среде. Кардильяк признает, что «сатана впился в него раскаленными когтями» [Гофман, 1994: 176].

В новелле показан внутренний конфликт героя-художника, который вынужден продавать свои творения людям, не способным оценить его произведения по достоинству. Герой не может противостоять наваждению, он убивает невинных людей под воздействием демонической силы и в итоге сам умирает.

В новелле «Золотой горшок» героем инфернального типа является старая ведьма Фрау Рауэрин, которая помогает Веронике влюбиться в себя юношу Ансельма. Молодой человек любит змейку Серпентину, дочь архивариуса Линдгорста. Ведьма оказывает влияние на Веронику, подчиняя ее своей власти. Девушка слышит злобный голос, уверяющий, что ей никогда не стать женой Ансельма. Вероника всюду видит образ ведьмы, пугающий ее. От старшей сестры Вероника узнает об одной старухе, которая умеет колдовать. В надежде приворожить Ансельма Вероника отправляется к колдунье. Если в других новеллах Э.Т.А. Гофман использует прием колористики, описывая пейзаж, предметы быта и украшения героев, то в новелле «Золотой горшок» в красный цвет окрашено жилище колдуньи.

Маленький красный домик, в котором живет Фрау Рауэрин – это сигнал, показывающий связь героя с демоническим миром. Во внешнем виде старухи есть несколько ярких деталей, позволяющих причислить ее к инфернальным героям. Высокий рост, глаза, мечущие искры, отвратительная улыбка – характерные черты портрета, присущие гофмановским злодеям. В новелле «Приключение в новогоднюю ночь» инфернальная сила в женском облике была представлена Юлией и Джульеттой, юными, привлекательными девушками, способными своей красотой склонить героя к сделке с дьяволом. В «Золотом горшке» демоническая женщина безобразна, стара и отвратительна. В доме старухи горит голубоватый огонь, слышен страшный шум и повсюду гуляют звери. Но в один миг картина меняется, потухает огонь и исчезают животные. Перевоплощается и сама старуха: «старуха теперь выглядела уже совсем иначе; вместо гадкого пестрого платка на ней был почтенный чепец, а вместо черных лохмотьев – платье с крупными цветами, какое она обыкновенно носила прежде» [Гофман, 1994: 219]. Теперь Вероника видит в Фрау Рауэрин не злобную ведьму, а кормилицу, к которой испытывает доверие.

Интересна сцена во время бури, когда Фрау Рауэрин и Вероника готовят «адское варево», чтобы приворожить Ансельма. Постоянный спутник старухи, кот, светится и прыгает вокруг женщин, будто молния, издавая при этом тоскливые вопли. Старуха бросает в котел предметы, которые нельзя различить, волосы Вероники и металлы, а девушка в это время должна думать о возлюбленном. Старуха издает непонятные звуки, а вокруг неистово кружится и визжит кот. «Она слышала, как вокруг нее ревело и завывало наперерыв; как всякие противные голоса мычали и трещали, но она не поднимала глаз, чувствуя, что вид тех ужасов и уродств, которые ее окружали, мог повергнуть ее в гибельное неисцелимое безумие» [Гофман, 1994: 230].

Архивариус Линдгорст рассказывает Ансельму о своих дочерях-змеяках, и злой колдунье: «все враждебные начала, обитающие в зловредных

травах и ядовитых животных, она собирает и, смешивая их при благоприятном созвездии, вызывает много злых чар, наводящих страх и ужас на чувства человека и отдающих его во власть тех демонов» [Гофман, 1994: 238]. Эта колдунья – Фрау Рауэрин, которая хочет заполучить золотой горшок, принадлежащий архивариусу. Во время работы Ансельм оказывается заточен в хрустальной склянке, он слышит странные глухие звуки, доносящиеся из кофейника. Герой вглядывается в кофейник и различает в нем образ колдуньи: «он все более и более узнавал отвратительные черты старого, сморщенного женского лица» [Гофман, 1994: 249]. После этих событий происходит бой между старухой и архивариусом. Глаза ведьмы горят адским огнем, она бросает в мужчину блестящую землю из золотого горшка, которая, однако, не приносит вреда архивариусу. Архивариус метнул в старуху шлафрок, и «тогда зашипели, и затрещали, и забрызгали голубые огоньки из пергаментных листов, старуха заметалась, завывая от боли, и все старалась схватить побольше земли из горшка, вырвать побольше пергаментных листов из книг, чтобы подавить жгучее пламя, и, когда ей удавалось бросить на себя землю или пергаментные листы, огонь потухал, но вот как бы изнутри архивариуса вырвались и ударили в старуху извивающиеся шипящие лучи» [Гофман, 1994: 261].

Сцена битвы архивариуса и старухи показывает, что герои, относящиеся к идеальному миру, способны одержать верх над inferнальными силами.

Таким образом, тип inferнального героя оказался продуктивным для творчества Э.Т.А. Гофмана. Образы inferнальных героев присутствуют во многих новеллах автора, такие персонажи вступают в конфликт с романтическим героем, демонстрируя силу зла и его способность одержать верх над добром.

2.2. Герои-автоматы и животные.

В позднеромантической литературе авторы нередко в качестве героев антагонистов вводят гротескные образы механизмов, которые воплощают бездуховное начало. Материальный мир играет все большую роль, вещественное, неодушевленное выдает себя за живое, вытесняя все подлинное и духовное.

В прозе Э.Т.А. Гофмана присутствуют образы очеловеченных механизмов. В новелле «Автоматы» (1814) Гофман четко обозначает свою негативную позицию по отношению к механизированным людям: «Мне до глубины души противны механические фигуры, эти памятники то ли омертвевшей жизни, то ли ожившей смерти. Они ведь не воспроизводят человека, а издевательски вторят ему <...> Я уверен, что большинство людей разделяют со мной это чувство. При виде таких фигур всем не по себе» [Гофман, 1994: 301]. Центральный образ новеллы – механизированная кукла-турок, которая наделена способностью давать людям ответы на волнующие их вопросы. Интерес к столь необычному изобретению подогревается и тем, что никто не может понять, каким образом автомат так достоверно подражает человеку. Кукла была в человеческий рост, «с истинно восточной смышленной физиономией, сообщающей живость всему облику» [Гофман, 1994: 299]. Механизм был настолько приближен к человеческому облику, что изо рта причудливого изобретения исходило подобие дыхания. Автор не раскрывает тайны работы механизма, но совершенно ясно одно – Э.Т.А. Гофман стремится показать, что механизированные куклы все же только подобие истинной жизни, не способное заменить настоящих людей.

Герой новеллы «Песочный человек» Натанаэль влюбляется в механическую куклу Олимпию. «Ее можно было почесть красавицей, когда бы ее взор не был так безжизнен. В ее игре, в ее пении приметен неприятно правильный, бездушный такт поющей машины. Нам сделалось не по себе от присутствия этой Олимпии, и мы, право, не хотели иметь с нею дела, нам все

казалось, будто она только поступает, как живое существо» [Гофман, 1994: 317]. Такую характеристику Олимпии дает товарищ Натанаэль. Но герой не замечает ничего необычного в образе возлюбленной. В обществе Олимпия имеет успех, внушает восхищение. Никто не замечает ее истинной сущности, отсутствия души. Это происходит из-за того, что автомат попадает в мир бездуховный, общество филистеров. Ф.П. Федоров отмечает, что «Олимпия – это не только издевательство над обществом, но и лакмусовая бумажка общества; она проявляет его механистический характер; она не распознается, потому что оказывается среди таких же, как она, автоматов; диалог Олимпии с обществом – диалог однотипных существ, диалог механизмов» [Федоров, 1994: 240]. Механистичность Олимпии подчеркивается в ее движениях, поведении. Она все время оставалась в одном положении, в котором герой однажды увидел ее через стеклянную дверь. Она была прекрасна, Натанаэль восхищался ее ровным станом, ее лицом. Но больше всего его поразили глаза Олимпии: они как будто излучали влажное лунное сияние. Герой забывает о своей невесте в обществе механической куклы. Несмотря на внешнюю привлекательность Олимпии, она все-таки механизм, противоречащий природе. Для романтиков образы механизмов – это воплощение неживого, неодушевленного, которое в определенный момент вытесняет живое. Механическая кукла в «Песочном человеке» становится привлекательнее живого человека.

Новелла «Сведения об одном образованном молодом человеке», входящая в «Крейслериану», повествует о некоем юноше, который достиг высокой культуры, был принят в просвещенном обществе, его музыкальные таланты восхищали окружающих, он стал кумиром и в конечном итоге объявил себя истинным гением: «этот юноша достиг такой высокой культуры, благодаря своему знанию искусств и наук, а также приятному обращению приобрел множество друзей и охотно был принят в просвещенном обществе» [Гофман, 1994: 307]. Весь комизм ситуации заключается в том, что этот самый юноша – обезьянка по кличке Мило:

«редкостный молодой человек по своему рождению и изначальному занятию, собственно говоря, не что иное, как обезьяна, выучившаяся говорить, читать, писать, музицировать и т. д. в доме тайного советника» [Гофман, 1994: 307]. Гофман следующим образом описывает поведение обезьянки: «танцую английский галоп, он иногда делает немного странные прыжки; слыша, как щелкают орехи, не может подавить некоторого внутреннего волнения <...> он хоть и носит перчатки, но, целуя дамам руки, немножко их царапает» [Гофман, 1994: 307]. Но чудаковатое поведение молодого человека ничуть не смущает высшее общество, напротив, приводит окружающих в восторг, люди восторженно аплодируют при виде обезьянки.

В письме своей возлюбленной Пипи Мило пишет, что добиться такого успеха у образованных людей ему ничего не стоило. «Я знаю решительно все, поэтому я здесь вроде оракула и полновластно законодательствую в области наук и искусств» [Гофман, 1994: 307] – таким образом сам Мило определяет свою роль в обществе. Молодой человек отмечает, что достиг таких высот посредством подражания людям. Все общество, по мнению Мило, использует этот метод, чтобы приобщиться к высокой культуре.

Автор показывает, что звериная сущность заполнила человеческий мир, вытесняя из него все естественное и исконное. Человек как бы приравнивается к обезьянке Мило. Мир зверей становится средоточием филистерства.

Как и inferнальные герои, образы механизмов противоречат природе и действительности, они содержат элемент демонического, противоестественного. Механизмы – образы гротескные. Э.Т.А. Гофман показывает, что современное ему общество приравнивается к таким автоматам, принимающим человеческое обличье, стираются грани между естественным миром и миром зла.

2.3. Герой-обыватель

Обыватель, или филистер – это человек с узким, ограниченным умственным кругозором, живущий мещанской жизнью. Для романтиков лексема «филистер» приравнивалась к бранным словам. Э.Т.А. Гофман делил человечество на два типа: музыкантов и просто хороших людей. Первый тип – это энтузиасты, истинные художники в широком смысле слова. Второй тип, выделенный автором, – филистеры, обыватели. Это люди, которые абсолютно лишены способности поэтически воспринимать окружающий мир и реальность. В отличие от типов, представленных в других параграфах, эти герои не наделены чертами чрезмерности. Все демонические, животные, сверхъестественные черты этого типа сведены к минимуму. Эти персонажи введены в контекст реального мира, они близки к жизнеподобию. В образе персонажа отсутствует ярко выраженная маркировка его злодейства. Как и в реальном мире, характер персонажа раскрывается через систему поступков, присущих герою. Если у инфернального героя изначально есть черты, показывающие его демоническую сущность, то герой-обыватель лишен злодейских черт, но он в силу своего мещанского сознания и узости духовного мира враждебен романтическому герою. Не только герой, но и художественный мир произведения приближается к реальному, но при этом сохраняется принцип двоемирия, характерный для романтической литературы.

В дебютной новелле «Кавалер Глюк» Э.Т.А. Гофман показывает мир филистеров: «щеголи закуривают сигары, завсегда и беседуют, спорят о войне и мире, о том, какие в последний раз были на мадам Бетман башмачки – серые или зеленые, о “замкнутом торговом государстве”, о том, как туго с деньгами, и так далее, пока все это не потонет в арии из “Фаншон”, которой принимаются терзать себя и слушателей расстроенная арфа, две ненастроенные скрипки, чахоточная флейта и астматический фагот» [Гофман, 1994: 31]. В данном фрагменте жизнь обывателей показана

нарочито иронично, автор расставляет акценты на вещах будничных и материальных, абсолютно лишенных поэтического и идеального начал. Умы обывателей волнуют только вещественные проявления жизни, а именно башмачки знатной леди и деньги. Большое значение в данном отрывке имеет описание музыкальных инструментов. Они как бы приравниваются к миру обывателей, очеловечиваются: «чахоточная флейта и астматический фагот». С помощью этого приема автор показывает, что вышеописанные им люди далеки от искусства, а значит так же далеки и от идеального мира. Новелла строится на диалоге двух героев, близких к миру энтузиастов. Оба персонажа с пренебрежением относятся к окружающему обществу, потому что оно лишено способности видеть прекрасное и приравнивает все исключительно к миру вещественному. Кавалер Глюк, герой новеллы, следующим образом высказывается о таких людях: «они только и знают, что крохоборствуют. Вдаются в излишние тонкости, все переворачивают вверх дном, лишь бы откопать хоть одну жалкую мыслишку. За болтовней об искусстве, о любви к искусству и еще невесть о чем не успевают добраться до самого искусства, а если невзначай разрешатся двумя-тремя мыслями, то от их стряпни повеет леденящим холодом, показывающим, сколь далеки они от солнца – поистине лапландская кухня» [Гофман, 1994: 37].

В данной новелле четко обозначено негативное отношение Э.Т.А. Гофмана к односторонним обывателям, неспособным соприкоснуться с идеальным миром и открыть свою душу чему-то поистине прекрасному.

В новелле Э.Т.А. Гофмана «Золотой горшок» представлена целая галерея героев-филистеров. К типу героя-обывателя можно отнести конректора Паульмана, регистратора Геербранда и Веронику. И регистратор Геербранд, и конректор Паульман – это типичные образы дрезденских обывателей. Они далеки от сказочно-фантастического мира, в котором существуют герои-энтузиасты Э.Т.А. Гофмана. Ансельм, знакомый героев, рассказывает им удивительную историю о необычайных змейках, которых он видел. Конректор Паульман считает, что рассказ Ансельма – это выдумки,

ведь «грезить с открытыми глазами <...> возможно только для умалишенных или дураков» [Гофман, 1994: 197]. Данная реплика показывает, что Паульман – герой-филистер, не способный соприкоснуться с миром идеальным, а все его суждения поверхностны. Такой герой не может видеть чудесное в реальном мире, в отличие от Ансельма. Конректор только насмехается над причудливыми выдумками энтузиаста, ведь сам он далек от того фантастического мира, который открывается Ансельму. Регистратор Геербранд приравнивает состояние Ансельма к «апатии, которая, собственно, и есть настоящий момент телесного и духовного пищеварения» [Гофман, 1994: 198]. Регистратор в своем суждении сводит воедино два несовместимых мира: реальный и идеальный. Геербранд не способен постичь ту причудливую реальность, которая доступна только истинным энтузиастам. Обыватели способны погрузиться в этот мир только под действием выпитого пунша: тогда они становятся веселыми, обретают естественность. Но это только временный эффект, они никогда не смогут стать частью фантастического мира художников. Вскоре они вновь приобретают присущую им чопорность и серьезность.

Особенно интересен образ Вероники. Вероника на первый взгляд кажется милой девушкой, но на самом деле она такая же типичная обывательница, как и ее отец регистратор Геербранд. Мечты этой девушки довольно приземленные: «она была госпожой надворной советницей, жила в прекрасной квартире на Замковой улице, или на Новом рынке, или на Морицштрассе, шляпка новейшего фасона, новая турецкая шаль шли к ней превосходно, она завтракала в элегантно неглиже у окна, отдавая необходимые приказания кухарке» [Гофман, 1994: 213]. Вероника желает стать женой надворного советника, с которым она могла бы воплотить свой идеал филистерского счастья. Ее мечты, мысли, желания базируются только на материальном мире, лишенном духовности. Она не способна искренне и по-настоящему любить, ее чувства основываются только на собственной выгоде. Вероника влюбляется не в человека, а в ранг. В Ансельме героиня

прежде всего видит выгодную партию. Когда герой находится рядом с Вероникой, он забывает о своем истинном призвании. На короткий промежуток времени героиня соприкасается со сказочно-фантастическим миром, как бы приближаясь к естественности и настоящей жизни. Однако она примыкает к темной части этого мира, обращаясь за помощью к злой колдунье, тем самым лишая себя возможности достичь мира идеального.

Все вышеперечисленные герои новеллы являются филистерами, ограниченными людьми, мечты и цели которых не выходят за рамки реального мира и материальных ценностей.

В новелле «Крошка Цахес, по прозванию Циннобер» Э.Т.А. Гофман создает целый ряд героев-филистеров. Филистерство в научной сфере воплощено в образе профессора Моша Терпина. Автор называет его «апостолом механизации жизни» [Гофман, 1994: 196]. Мош Терпин изучает все виды птиц и животных в жареном виде, пишет трактат о том, почему вода имеет другой вкус, нежели вино. В его обязанности входило редактировать все солнечные и лунные затмения, а также с научной точки зрения доказывать княжеским арендаторам, что если град побил их посевы, то виноваты в этом они сами. Моша Терпина окружающие люди считают просвещенным человеком, хотя на самом деле он таковым не является. Власть к нему благосклонна, ведь он защищает ее интересы. Мош Терпин мечтает женить Цахеса на своей дочери, чтобы получить общественное признание. Э.Т.А. Гофман смеется не только над «просвещенными» филистерами, но и над местными чиновниками. Это отражено в образах князя Пафнутия и его помощников из министерства. Они не делают ничего для пользы княжества, а только развлекаются, круг их интересов составляют званые обеды и шитье новых костюмов. Сам князь Пафнутий получил столь высокую должность лишь благодаря тому, что одолжил небольшую сумму своему предшественнику Деметрию, что также показательно: чины в княжестве присваиваются не по заслугам, а покупаются.

Но полная картина общества-обывателей раскрывается через образ Циннобера. Его образ не поддается однозначному и четкому толкованию. Уродливый карлик получает титулы, признание общества, деньги только благодаря волшебству феи. Большинство людей видит Циннобера просвещенным, умным, красивым, да и вообще лучшим представителем человечества. Например, Мош Терпин дает такую характеристику Цинноберу: «Но поглядите только на его величественную фигуру, на его благородное, непринужденное поведение. Он, наверно, княжеской крови, а возможно, что и королевский сын!» [Гофман, 1994: 253]. Без завершения университетского курса Цахес назначается чиновником, а дальше делает блестящую карьеру и становится в конце концов первым министром у князя Барсануфа. Циннобер становится лакмусовой бумажкой в обществе, где имеет значение видимость, а не настоящие заслуги.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что основная функция героев-обывателей заключается в том, чтобы сбить протагониста с правильного пути. Такие персонажи не причиняют энтузиасту физического вреда, как inferнальные герои, но при этом, они воздействуют на него, отдаляя от идеального мира и приближая к своему, материальному.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

В новеллистике Э.Т.А. Гофмана образ героя антагониста представлен в разных модификациях, можно выделить 3 ведущих: inferнальный герой, герои автоматы и звери и герой-обыватель.

Тип inferнального злодея характеризуется наличием демонического элемента в образе персонажа. Inferнальным злодеям присущи следующие черты: отталкивающий внешний вид, кардинальная смена облика в считанные секунды, владение магией. Чаще всего демонического героя сопровождает огонь и красный цвет. Колористика может быть использована в описании пейзажа, интерьера, предметов быта, украшениях, одеянии. Inferнальные герои обаятельны и красноречивы. Сигналом появления антагониста служат лексемы «адский», «злобный», «демонический» и «сатанинский». Герои этого типа присутствуют в следующих новеллах: «Магнетизер» (Альбан), «Приключение в Новогоднюю ночь» (Джульетта, Юлия, Дапертутто), «Песочный человек» (Коппелиус), «Состязание певцов» (Клингзор, Назия), «Мадемуазель де Скюдери» (Кардильяк).

Герои-автоматы и звери противоречат природе и действительности. Образ механизма воплощает бездуховное начало, противостоящее всему романтическому. Вещественное, неодушевленное выдает себя за живое, вытесняя все подлинное и духовное, из-за чего стирается грань между естественным миром зла. Это тип гротескных персонажей. Такие герои появляются в новеллах «Автоматы», «Песочный человек» и «Сведения об одном образованном молодом человеке».

Герои-обыватели отличаются узкими взглядами на мир, они лишены черт демонического и механического, но при этом являются антиподами романтического героя. Они лишены творческого начала, стремления к идеалу, а сосредоточены на всем материальном. В новеллистике Э.Т.А. Гофмана филистеры представлены в новеллах «Золотой горшок»

(конректор Паульман, регистратор Геербранд, Вероника), «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер» (Мош Терпин, Циннобер).

ГЛАВА 3. ВАРИАНТЫ ПОЗДНЕРОМАНТИЧЕСКОГО ГЕРОЯ-АНТАГОНИСТА В РОМАНАХ Э.Т.А.ГОФМАНА

3.1. Галерея демонических образов в романе Э.Т.А. Гофмана «Эликсиры сатаны».

Роман Э.Т.А. Гофмана «Эликсиры сатаны», имеющий подзаголовок «Посмертные записки брата Медарда, капуцина, изданные сочинителем “Фантастических повестей в манере Калло”», был опубликован в 1815 году. Сюжет произведения напрямую связан с романом Мэтью Грегори Льюиса «Амбросио, или Монах», изданным в 1796 году. В обоих романах раскрывается тема искушения монаха дьяволом, звучат мотивы плотской страсти, убийств, инцеста. В одном из эпизодов романа Э.Т.А. Гофман прямо называет роман Льюиса, говоря об английской книге, к которой обращается Аврелия, когда тоскует по Медарду. Немецкий поэт и публицист Генрих Гейне после прочтения романа Э.Т.А. Гофмана писал следующее: «В „Эликсире дьявола“ заключено самое страшное и самое ужасающее, что только способен придумать ум. Как слаб в сравнении с этим “Монах” Льюиса, написанный на ту же тему. Говорят, один студент в Геттингене сошёл с ума от этого романа» [Гейне, 1956: 88]. «Эликсиры сатаны» стилизованы под готический роман, находящийся на пике популярности в эпоху романтизма. Э.Т.А. Гофман пародирует жанр готического романа, создавая нарочито гротескные образы. Поэтому в романе большую роль играют библейские образы и символы, мотивы родового проклятия, искушения дьяволом, характерные для готических произведений.

В центре сюжета монах Медард (Франциск), которому однажды поручили наблюдение за священными реликвиями. Среди них герой обнаружил сундучок, в котором хранились таинственные бутылки со

странной жидкостью. По легенде, этот напиток был вином, принадлежавшим Сатане. С помощью этого эликсира Сатана искушал людей, чтобы они совершили грехопадение. Святой Антоний сохранил напиток, чтобы в будущем никто не мог соблазниться и испить эликсир Сатаны. Э.Т.А. Гофман использует библейскую легенду об искушении святого Антония. Это излюбленный сюжет не только в литературе, но и в изобразительном искусстве. Медард долго борется с искушением испить таинственный напиток и все же сдается и пробует его, а впоследствии неоднократно черпает силы, подкрепившись вином Сатаны. Дьявольский напиток распалает чувства молодого монаха, который совершает страшные, греховные поступки: ложь, прелюбодеяние и даже убийство. Роман представляет собой исповедь главного героя Медарда, его жизнеописание. Приор монастыря накладывает на него епитимью: Медард должен написать летопись своей жизни и раскаяться в содеянном.

Еще в детстве герою предрекают тяжелую судьбу: «сын твой щедро одарен свыше, но грех отца кипит и бурлит у него в крови; и все же он может возвыситься и стать доблестным борцом за веру» [Гофман, 2021: 10]. Показательна сцена в начале романа, когда еще маленького Франциска в обители Святой Липы обнимает княгиня, и на его шее остается след от ее креста: «оказывается, алмазный крест на ее груди так глубоко врезался мне в шею, когда княгиня порывисто меня обняла, что пораненное место покраснело и из него стала сочиться кровь» [Гофман, 2021: 12]. Когда герой вместе с матерью покинул обитель, княгиня, «заботливо отодвинув крест, прижала к себе, горько плача...» [Гофман, 2021: 13]. Этот эпизод важен потому, что в нем акцентируется утрата целостности героя, его раздвоенность и соединение в нем противоборствующих начал. Тема расщепления души и физического облика героя красной нитью тянется через весь роман. Медард должен посвятить себя Богу, чтобы искупить грехи отца, но княгиня как бы «отстраняет» его от Бога, отодвигая крест от ребенка.

Решившись испить эликсир Сатаны, герой обрел духовное и физическое могущество. К нему вернулось красноречие, но одновременно пробудились первобытные инстинкты, его душа как бы раскололась на две части, разрываясь между злодейством и самопожертвованием: «Мое собственное “я”, игрище жестоких и прихотливых случайностей, распавшись на два чуждых друг другу образа <...> Я никак не мог обрести себя вновь!...» [Гофман, 2021: 67]. Другие герои видят в Медарде графа Викторина, порочного и злого человека.

Образ героя неразрывно связан с мотивами огня: он будто струится по его жилам, его красноречие нередко сравнивается с огнем. «Глаза у вас запали и горят каким-то странным красноватым огнем» [Гофман, 2021: 190], – так о Медарде говорит лейб-медик. Смех героя можно охарактеризовать как демонический, неприятный: «Я злобно расхохотался, и смех мой раскатами пронесся по зале, по коридорам» [Гофман, 2021: 91]. Для характеристики героя нередко используются эпитеты, свидетельствующие о его демонизме, например: «я, преисполненный ужасающего, дьявольского глумления» [Гофман, 2021: 89]. Герой утратил веру и моральные принципы, теперь он способен даже на убийство. Один из персонажей так характеризует Медарда: «А ты – воплощенное убийство: капли крови сочатся из твоих глаз и сгустки ее застыли у тебя в бороде» [Гофман, 2021: 83]. Другие видят в Медарде истинного дьявола: «Это тот самый дьявол, с которым бывало, разговаривала мать, берегись, берегись!» [Гофман, 2021: 245]. Герой поддается греху сладострастия, возжелав прекрасную Аврелию, которая оказывается двоюродной сестрой Медарда. Важно упомянуть о баронессе Евфимии, мачехе Гермогена и Аврелии. В романе она выступает в роли любовницы Викторина и обольстительницы Медарда, толкающей его на греховный путь. Герои романа подмечают, что, несмотря на внешнюю привлекательность и обаятельность Евфимии, в ней присутствует некое отталкивающее начало, дьявольское коварство. Медард попал под чары обольстительницы: «... ее жаркие, пламенные поцелуи обжигали мне губы»

[Гофман, 2021: 74]. Когда же Медард осознает губительное влияние Евфимии на его душу, ее облик меняется: «Евфимия вскочила, глаза у нее вспыхнули бешеным огнем...» [Гофман, 2021: 87]. Лексемы пламя и огонь в данном контексте позволяют сделать вывод о причастности Евфимии к infernalным силам.

В романе «Эликсиры сатаны» представлены разные виды героев-двойников. Во-первых, герой-двойник из прошлого, воплощенный в образе художника Франческо. Нередко в готических романах появляется призрак давно умершего человека, который пытается предотвратить грехопадение, спасти потомка от повторения собственных грехов. Такой герой есть и в исследуемом романе. В художнике соединились черты истинного музыканта и infernalного злодея. Франческо – это предок Медарда, зачинатель его рода. Он был хорошим художником, решившим написать образ Святой Розалии для монастыря. Но однажды он, как и Медард, поддался дьявольскому наваждению и испил порочный эликсир. После этого художник загорелся идеей придать облику Святой Розалии черты древнеримской языческой богини любви Венеры, что является грехом. Франческо не смог противостоять искушению и исполнил свой замысел. Однажды к нему пришла женщина, похожая на ту, что он изобразил, и в результате их связи появился младенец. Женщина скоропостижно скончалась, и после смерти от ее красоты не осталось и следа, она стала отвратительной старухой, ее красота была дьявольским наваждением. Это событие стало роковым для рода художника. Все его потомки так или иначе предавались греху и распутству. Неслучайно они носили одинаковые имена: Франческо или Франц. Красной нитью сквозь весь роман проходит тема рока и искупления грехов своих предков. Но, несмотря на свое прошлое, художник всячески пытается предотвратить грехопадение Медарда, хотя во многом оно предопределено. Медард несет на себе печать родового проклятия, и призрак Франческо пытается предостеречь его. С одной стороны, художник воплощает в романе истинное зло: он продает душу

дьяволу, пишет богохульный портрет святой Розалии, вступает в любовную связь с искусительницей, обрекает на смерть родного сына. Но с другой, Франческо выступает для Медарда метафорическим Ангелом-хранителем, защищающим своего потомка. Показателен эпизод, когда Медард загорается тщеславием во время произнесения проповеди, но появление загадочной фигуры художника вводит его в ступор, вследствие чего Медард замолкает.

В романе Э.Т.А. Гофмана «Эликсиры сатаны» важную роль играют и другие двойники Медарда. Один из них – это обезумевший монах, которого герой встречает в доме у лесничего, где просит о ночлеге. Ночью в комнате Медарда появляется странный монах: «Вдруг дверь распахнулась, и в комнату проскользнула какая-то темная фигура, в которой я, к своему ужасу, узнал самого себя – в одеянии капуцина, с бородой и тонзурой» [Гофман, 2021: 127]. Монах-двойник предлагает Медарду побороться, чтобы узнать «кто выйдет в короли и вдоволь напьется крови» [Гофман, 2021: 127]. Он находит остатки зловещего эликсира и опустошает флягу, после чего кажется не просто безумным человеком, а некой демонической сущностью: «... он взвыл словно от нестерпимой муки, но затем снова разразился пронзительным смехом <...> он стал пить из бутылки, сопровождая это какими-то дикими прыжками, и затем, отшвырнув ее прочь, метнулся к двери» [Гофман, 2021: 128]. Монах-двойник обладает чертами демонического героя. Его нередко именуют чертом, подмечая, что в его облике осталось мало человеческого: «казалось, перед тобой действительно сатана» [Гофман, 2021: 133]. Безумец реагировал на молитвы окружающих как истинный демон: «каждый раз, когда, молясь, я упоминал имя Иисуса Христа, чудовище завывало еще яростнее и наконец разразилось страшными богохульными проклятиями» [Гофман, 2021: 133]. Монах-безумец отрекается от служения Богу и признает своим истинным правителем только сатану. Герой нередко раздражается пронзительным хохотом или странным воем, больше похожим на звериный, что является ярким маркером инферальной сущности. Внешний облик героя тоже позволяет сделать вывод о том, что он

относится к сфере демонического: монах похож на животное, а его сверкающие глаза, налитые кровью, пылают недобрым огнем.

В жизни монаха-безумца происходят те же события, что и в жизни Медарда. Э.Т.А. Гофман вводит в роман образ обезумевшего монаха для того, чтобы показать альтернативное развитие событий жизни Медарда. Монах-двойник тоже сбегает из монастыря, совершает множество грехов и, не справившись с такой тяжелой ношей, сходит с ума. Медард сам признает, что монах-безумец является его alter ego: «все существо его отражало мое “я” в чудовищных, искаженных чертах» [Гофман, 2021: 143]. Можно с уверенностью сказать, что монах-безумец – это нарочито гиперболизированный образ истинного Медарда. Так, лесник считает, что обезумевший монах и есть брат Медард, сбежавший из монастыря. Медард не только осознает, что безумец – его двойник, но и ощущает расщепление своей личности: «испытывая, как никогда, глубокое раздвоение моего “я”, я стал в своих собственных глазах существом двойственным» [Гофман, 2021: 141]. Ближе к развязке романа выясняется, что монах-безумец является не кем иным, как графом Викториним, единокровным братом Медарда, решившим выдать себя за истинного Медарда. В поединке с Медардом Викторин не умер, а был покалечен, из-за чего впал в безумие. Обезумевший граф вбегает в монастырь, где убивает Аврелию, после чего бесследно исчезает.

С момента мнимой смерти графа в результате падения с обрыва Э.Т.А. Гофман переплетает образы Медарда и Викторина, из-за чего становится непонятно кому принадлежат те или иные высказывания: «Лампа ярко осветила его лицо... Я узнал в этом призраке самого себя...» [Гофман, 2021: 208]. Чем ближе Медард к миру демоническому, тем больше черт графа Викторина угадывается в его облике. Герой сам перестает ощущать цельность своей натуры, думая, что он и есть граф Викторин: «Ибо непостижимым образом я и сам теперь поверил, будто я действительно Викторин...» [Гофман, 2021: 68].

Для Э.Т.А. Гофмана, как для позднего романтика, характерно создание сложных и неоднозначных героев, не сводимых к какому-то типу, соединяющих в себе полярные качества. Например, в данном романе – это Петер Шенфельд, он же Пьетро Белькампо. Петер Шенфельд – это парикмахер, считающий себя великим художником. С одной стороны, Шенфельда можно отнести к типу героя-обывателя: он явно не «музыкант», а обычный филистер, который растрчивает свой талант на парикмахерское дело. При этом свою профессию Шенфельд считает истинным искусством: «... мои пальцы начнут трудиться вовсю, и под мерное лязганье ножниц мало-помалу будет возникать высокое творение!» [Гофман, 2021: 101]. Образ Петера Шенфельда нарисован с долей иронии. Герои романа неоднократно подмечают комичность Петера, например Медард находит его смешным: «худой как щепка, крохотный человек был до того забавен, что я еле удержался от смеха» [Гофман, 2021: 99]. С другой стороны, Шенфельд впитал в себя и демонические черты. Он появляется именно в тот момент, когда Медард нуждается в его услугах, что свойственно инфернальным героям. Внешность Петера говорит о его принадлежности к миру демонического: «Красный заостренный нос, сверкающие глаза, удлинённый подбородок...» [Гофман, 2021: 99]. Одежда героя также позволяет сделать вывод о его принадлежности к демоническому миру: «огненный жилет с красовавшимися на нем двумя толстыми часовыми цепочками» [Гофман, 2021: 99]. Одежда красного или огненного цвета – одна из основных черт, позволяющая обнаружить инфернального героя в прозе Э.Т.А. Гофмана. И именно Петер Шенфельд помогает Медарду изменить внешность с помощью своего парикмахерского искусства. Нельзя однозначно интерпретировать этот образ и отнести его к определенному типу.

В романе «Эликсиры сатаны» представлена галерея демонических героев-антагонистов. К их числу можно отнести следующих героев: брат Медард, граф Викторин (монах-безумец), Евфимия, Петер Шенфельд,

художник Франческо. Всех этих персонажей объединяет связь с инфернальным миром.

3.2. Поэтика образа героя-антагониста в романе Э.Т.А. Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра».

Роман «Житейские воззрения кота Мурра» вместе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганнеса Крейсlera, случайно уцелевшими в макулатурных листах» был выпущен в двух томах в 1819 и 1821 годах. Исследователи прозы писателя отмечают, что роман является вершиной его творчества. В романе удивительным образом сочетаются смешное и трагическое начала. Произведение представляет собой мозаику из двух независимых друг от друга сюжетных линий: автобиографии ученого кота Мурра и жизнеописания капельмейстера Иоганнеса Крейсlera при дворе в карликовом немецком княжестве. Как утверждает вымышленный издатель книги, во время подготовки к печати произошел следующий конфуз: жизнеописание Мурра то и дело прерывают фрагменты из совершенно другого текста. Это объясняется тем, что Мурр во время написания своего произведения использовал для прокладки и просушки страницы из жизнеописания Иоганнеса Крейсlera. Из-за небрежности наборщиков текста эти страницы тоже попали в итоговый вариант автобиографии. Уже в выдуманной истории создания «Житейских воззрений» прослеживается трагикомическое начало, которое проявляется в том, что биография великого музыканта послужила промокательной бумагой для описания жизни кота. Издатель назвал жизнеописание Крейсlera макулатурой, тем самым подчеркивая, что оно неинтересно и не обладает художественной ценностью. В таком свете романтический герой предстает униженным, ведь история его жизни низводится до статуса макулатуры. «Житейские воззрения кота Мурра» являются пародией на популярные в то время романы воспитания. В

связи с кончиной автора, роман так и не был закончен, но, несмотря на это, произведение стало своеобразным завещанием, в котором представлены итоги творчества Э.Т.А. Гофмана и излюбленные им типы героев.

В романе есть истинные романтические герои, например, Крейслер и Юлия. Но они поставлены перед необходимостью выживать во враждебном мире, где им противостоят обыватели. Например, главный герой романа, а также его «автор» – кот по имени Мурр – соединяет в себе черты героя-зверя и героя-обывателя. В первую очередь, Мурр – это кот, поэтому его с уверенностью можно отнести к типу героев-животных: «Но, несмотря на эволюцию, Мурр остается котом, не покидает кошачьих пределов, руководствуясь только инстинктом, инстинктом “жратвы”, похоти и самосохранения» [Федоров: 240]. Но Мурр не просто зверь, он один из ярчайших примеров филистерства в творчестве Э.Т.А. Гофмана. Образ кота и того общества, в котором он живет, является пародией на чиновничество, обывательство, аристократию, бюргерство. Мурр далеко не обычный кот: он умеет читать и писать и считает себя выдающейся личностью, ведь он утверждает, что родился высоко на чердаке. Это и обусловило возвышенность его ума и высокие помыслы. На самом же деле, когда Мурр был еще слепым котенком, его вместе с братьями и сестрами пытались утопить в реке. Он чудом не захлебнулся, вытащенный из воды за шкуру проходившим по мосту Абрагамом. «Нельзя царапать руку того, кто сильнее тебя» [Гофман, 1994: 31] – это одно из первых открытий «ученого» кота, демонстрирующее его мировоззрение, в основе которого лежит желание выслужиться перед более высокопоставленными лицами.

Мурр обучается чтению и письму, но знания для него становятся средством достижения высокого положения в обществе. Он пишет научные труды, например: эссе «Мысль и чутье, или Кот и Собака», политический трактат «О мышеловках и их влиянии на мышление и дееспособность кошачества», любовные стихотворения и трагедию «Крысиный король Ковдаллор». Мурр тщеславен, что свойственно обывателю: «Точно так же и

мои произведения, наверно, зажгут светоч поэзии в груди одного юного, талантливого, чувствительного кота, и, если какой-нибудь благородный котенок возьмет с собою на крышу мою увеселительную автобиографию, если он проникнет вполне в высокие идеи книги, которая сейчас находится под моими когтями, он воскликнет тогда в восторге и воодушевлении: “Мурр, божественный Мурр! Единственный, величайший в своем роде, тебе и одному тебе обязан я всем! Только твой пример мог сделать меня великим!”» [Гофман, 1994: 74]. У Мурра есть друг, пудель Понто, боготворящий необразованного барона Алквида фон Винпа. Кот устремлен к идеальному миру, но в реальности не может жить без занятий, которые приносят ему удовольствие. Например, кота интересуют дуэли, ночные кутежи, драки и любовные похождения. Его мир ограничивается чердаком и крышей. Мурр вступает в общество котов-буршей, члены которого, в том числе и главный герой, объединены общими интересами, а именно любовью к молоку и жаркому. Он воображает, что является философом, поэтом, творцом, выдающейся личностью, выдавая себя за «истинного музыканта», хотя на самом деле он заурядный, пошлый обыватель. Все его якобы гениальные мысли в конечном итоге сводятся исключительно к тому, что делает для него жизнь комфортной, например, к мягкой подстилке и вкусной пище. Один из героев романа, черный кот Муций, упрекает Мурра в том, что он близок к тому, чтобы стать обывателем: «Вы бросились из одной крайности в другую, вы вот-вот превратитесь в отвратительного филистера, чьи действия зависят от преходящих обстоятельств, а не от голоса чести. Ваше уединение вас не утешит, но еще больше вам навредит!» [Гофман, 1994: 64].

Мурра можно с уверенностью назвать эгоистом, ведь он думает исключительно о своей выгоде, и вместо того, чтобы отнести голову селедки своей матери, съедает ее сам, произнося при этом высокопарные речи. С образом кота Мурра связан тот же комплекс мотивов, что и с образами романтических героев, но реализуется он снижено и пародийно. Например,

как и романтические герои, кот жаждет чистой и искренней любви. На одной из вечерних прогулок он встречает очаровательную кошечку Мисмис. Но их первое свидания прерывают злобные кузены красавицы: они жестоко избивают Мурра, после чего сбрасывают его в сточную канаву. Он влюбляется в Мисмис, слагает в ее честь гимны и любовные стихотворения. Мурр предлагает возлюбленной лапу и сердце, но их счастье было слишком скоротечно: кошка изменяет ему. Спустя какое-то время герой встречает другую прекрасную кошку по кличке Мина, но оказывается, что она его дочь. Несмотря на то что в обществе зверей Мурр выглядит наиболее образованным (знаком с поэзией, знает язык пуделей и поправляет их, когда те совершают ошибки в морфологии), он все-таки животное. Мурр – это не просто герой-зверь, он представляет собой сосредоточение филистерства в самых неприятных его проявлениях. В романе мир животных является альтернативной гротескной моделью мещанского общества. Особенно ярко это проявляется в проведении параллелей между миром кота Мурра и княжества. С помощью сатиры Э.Т.А. Гофман показывает, что мир переполнен подобного рода существами, которые вытесняют все человеческое и настоящее.

Советница Бенцон – это еще одна героиня, которую с уверенностью можно отнести к типу героев-обывателей. Она имеет большой вес при дворе князя: «Светлый, пронизательный ум советницы, ее придворная живость, ее светский такт, а главным образом, известное хладнокровие, необходимое для господства над собственным талантом, имели полную, неотразимую власть над всеми, так что именно она была главной двигательной пружиной в кукольном театре этого миниатюрного двора» [Гофман, 1994: 37]. Но все силы ее светлого ума направлены на достижение исключительно статусных целей. Она хочет упрочить свое положение при дворе, выдав свою дочь Юлию за полоумного принца. Стараясь склонить к этому браку Юлию, Бенцон в разговоре с дочерью и принцессой Гедвигой намеренно отрицает сумасшествие принца: «Боже упаси, – воскликнула Бенцон, – в конце концов

принц Гектор является сказочным *monstro turchino*!¹ Что за фантазии! Потом окажется то же самое, что было и с Крейслером, которого вы считали помешанным!» [Гофман, 1994: 69]. Советница является ярким представителем общества филистеров, готовых на что угодно ради получения определенного статуса при дворе князя.

Крейслеру в таком обществе буквально приходится бороться за выживание. Он вынужден давать частные уроки, чтобы заработать хоть какие-то деньги. При этом ему еще угрожают демонические силы, которые воплощаются прежде всего в образе принца Гектора. Гектор, потомок знатного и богатого рода, является демоническим героем. Он задумал жениться по расчету на принцессе Гедвиге, хотя влюблен в Юлию, дочь вдовы Бенцон. Герой совершенно не мил Гедвиге, но она ощущает какое-то демоническое воздействие, которое юноша оказывает на нее, и во время танца с Гектором теряет сознание: «Во время одной из бесчисленных фигур танца, принц страстно прижал к груди свою очаровательную даму, но в то же мгновение Гедвига, покоясь в его объятиях, лишилась чувств» [Гофман, 1994: 176]. Их танец напоминает безумные вакхические пляски, из-за чего принцесса утрачивает власть над собой. Когда принцесса приходит в себя и видит Гектора, она приходит в ужас: «Но едва принцесса увидела его, она с отвращением и страхом воскликнула: “Прочь, прочь!” — и опять лишилась чувств» [Гофман, 1994: 177]. После бала, окончательно оправившись, принцесса с ужасом признается Юлии, что во время танца видела на месте Гектора страшное чудовище и оказалась под его влиянием: «Принцесса утверждала, что принц во время танца превратился в драконоподобное чудовище и своим острым, пылающим языком причинил ей укол в самое сердце» [Гофман, 1994: 179]. Гектор оказывает губительное влияние и на другую героиню романа, свою возлюбленную Юлию: «Юлия решила, что принцесса проникнута по отношению к принцу Гектору тем ужасающим чувством страсти, которую она сама обрисовала, предчувствуя ее» [Гофман,

¹ *monstro turchino* - ит. синеечудовище.

1994: 182]. Юлия следующим образом описывает свои ощущения: «В этом принце есть что-то ужасное: я не могу тебе описать, что со мной сделалось, когда он на меня посмотрел. Из его темных, страшных глаз блеснула какая-то страшная молния, чуть не уничтожившая меня. Не смейся надо мной; это взгляд убийцы, избравшего свою жертву, которая умрет от смертельной тоски прежде, чем в нее вонзится кинжал! Повторяю, какое-то странное, необъяснимое чувство пробежало по всем моим членам. Говорят о василисках, один взгляд которых умерщвляет своим ядовитым огнем. Принц, должно быть, походит на такое чудовище» [Гофман, 1994: 184]. Юлия в своем рассказе уделяет особое внимание глазам Гектора, их странному выражению и огню, таящемуся в них. Страшные, пылающие огнем глаза – отличительная черта inferнальных персонажей. Внешний вид злодея напоминает павлина: «Принц Гектор, подобно павлину, распускающему свой пышный хвост, развернул перед принцессой всю свою хвастливую галантерейность» [Гофман, 1994: 65]. Но не только Юлия считает принца странной сущностью, другие персонажи романа солидарны с ней и нередко называют его чудовищем, василиском, змеем: «Черт побери, разве я не читал всеобщей истории Баумгартена, что змея, лишившая нас Эдема, гордилась своей золотой блестящей чешуей! Мне приходит это на ум, когда я вижу Гектора в его мундире с золотой обшивкой» [Гофман, 1994: 179]. У Гектора пугающий и громкий смех, что свойственно демоническим героям. Кроме того, Гектор оказывается убийцей: он вонзает клинок в старшего брата, после того как тот застал принца в покоях своей жены. Исходя из вышеприведенных черт, можно сделать вывод о том, что принц Гектор является героем inferнального типа.

В творчестве Э.Т.А. Гофмана формируется герой переходного типа, синтезирующий в себе светлое и темное. Например, маэстро Абрагам безусловно наделен чертами музыканта, он проницателен, умеет трезво и здраво оценивать окружающих людей. Маэстро Абрагам обучал Иоганнеса игре на органе, и судьбы их переплелись: учитель стал для Крейсера его

старшим другом. О нем ходят разные слухи, например, его называют алхимиком и магом. Также он органный мастер и настройщик роялей и снискал славу иллюзиониста и устроителя фейерверков. Этому персонажа сложно отнести к какому-то конкретному типу. Его нельзя с полной уверенностью назвать героем-обывателем, ведь он истинный музыкант. Он отмечает, что в его жизни главным счастьем является музыка: «Я велел натянуть эолову арфу, которая находится, знаешь, над большим бассейном, и буря играла на ней, как отличнейший музыкант. Таинственные аккорды этого гигантского органа загадочно сливались с ревом бури и треском грома. Все быстрее и быстрее неслись друг за другом звуки, и можно было различить, что это фурии устроили балет грандиозного музыкального стиля, балет, какого никогда не услышишь и не увидишь среди театральных холщовых декораций» [Гофман, 1994: 25]. Как подлинно романтический герой, маэстро способен искренне и по-настоящему любить. Его жена обладала даром прорицания, они вместе жили при дворе. Но счастье их было недолгим, в скором времени Кьяра пропала без следа, что сильно ранило ее мужа. Абрагам тоскует по Кьяре: «Мысль о Кьяре, за последнее время никогда его не покидавшая, взволновала всю его душу, он открыл книгу Северино и устремил долгий взгляд на образ прелестной Кьяры» [Гофман, 1994: 295]. Ближе к финалу романа Абрагам спасает возлюбленную из лап фокусника Северино.

Но, несмотря на любовь к музыке, герой растрчивает свой талант на служение князю за денежное вознаграждение. Он шут, создатель трюков и фокусов, то чудесных, то страшных. Его нельзя назвать «музыкантом» с полной уверенностью, ведь не случайно он исчезает, когда Крейслер готов сделать выбор в пользу любви и искусства. По сути, Абрагам – старший двойник, наставник Крейслера. При этом Абрагам является умелым механиком и кукловодом, что в прозе Э.Т.А. Гофмана является отличительной чертой героя-антагониста (например, таким героем является Коппелиус в новелле «Песочный человек»). Он изготавливает различные

механические игрушки. Для романтизма все механическое представляет угрозу, потому что автоматы как бы притворяются живыми, но на самом деле таковыми не являются. Абрагам умеет управлять не только механизмами, но и живыми людьми. Единственный, кто не попадает под магнетическое влияние маэстро – это Крейслер. Абрагам иронично воспринимает придворное общество, но обладает умением устраивать свою жизнь в материальном плане. С одной стороны, он презирает придворных людей, но с другой – развлекает их, является шутом.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что в романе Э.Т.А. Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра» представлена целая галерея героев-антагонистов. Сам кот Мурр, являющийся средоточием филистерства, принц Гектор, в образе которого воплотились черты inferнального персонажа и маэстро Абрагам, которого сложно отнести к какому-то определенному типу, он совмещает в себе черты романтического героя, inferнального персонажа и филистера.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3

В романах Э.Т.А. Гофмана «Эликсиры сатаны» и «Житейские воззрения кота Мурра» присутствуют все типы героев-антагонистов: inferнальные герои, герои-звери и герои-обыватели.

В романе «Эликсиры сатаны» представлено большое количество inferнальных персонажей. Практически каждый герой романа несет какие-либо черты героя, близкого к демонической сущности. В ходе исследования были выявлены следующие герои-антагонисты inferнального типа: монах Медард, художник Франческо, граф Викторин, он же монах-безумец, Петер Шенфельд.

В романе «Житейские воззрения кота Мурра» можно найти все три типа героев-антагонистов. Так, принц Гектор – это истинный inferнальный злодей, кот Мурр – не просто герой-зверь, но и средоточие филистерства, а маэстро Абрагам – один из самых сложных образов в творчестве Э.Т.А. Гофмана, соединяющий в себе черты романтического героя, inferнального героя и обывателя.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной работе была предпринята попытка составить типологию героев-антагонистов в прозе Э.Т.А. Гофмана. Типизация персонажей позволяет сближать и объединять в одни группы многочисленных героев. Под типом персонажа подразумевается художественный образ, характерный для определенной среды. Литературный тип отражает черты, свойственные некоторой группе героев, которые объединены по принципу схожести мировоззрения, манеры социального поведения, восприятия исторических событий эпохи и т.д.

Позднеромантический герой неразрывно связан с раннеромантической концепцией универсальной личности, но при этом значительно отличается от своего прародителя. Человек оказывается бессильным перед лицом мироздания. Из созидającego богочеловека герой превращается в человека, который должен бороться за свою духовную свободу. Как и в раннем романтизме, герой – это художник, творец. Но из-за того, что творческая личность теряет богоподобие и становится отшельником в мире людей обыкновенных, она противопоставляется враждебному миру. Вследствие чего рождается бинарная оппозиция протагонист – антагонист.

В соответствии с поставленной целью можно сделать следующие выводы:

Герои-антагонисты в прозе Э.Т.А. Гофмана предстают в различных обликах, но при этом наделены рядом характерных черт, благодаря которым их можно классифицировать. В ходе работы были выявлены и описаны три ведущих типа героя-антагониста: герои-обыватели, инфернальные герои и герои-автоматы и механизмы.

Герои-обыватели, или филистеры, в прозе Э.Т.А. Гофмана представляют собой персонажей, совершенно лишенных какого-либо творческого начала, сосредоточенных на материальных вещах. Для

филистеров идеальный мир закрыт, соприкоснуться с ним они могут только лишь под воздействием увеселительных напитков и путем обращения к темным силам.

Для героев inferнального типа характерно наличие демонического начала в структуре образа, приближенность к дьяволу. Взаимодействие протагониста со злодеем, наделенным дьявольскими силами, чаще всего приводит к неизбежной катастрофе и к гибели человека и его сознания. Но inferнальную силу может победить любовь, ведь это чувство относится к миру идеальному. Например, в «Приключении в Новогоднюю ночь» именно жена спасает Эразма от сделки с дьяволом и неминуемой гибели.

Гротескные образы-автоматов и зверей – это подобие человека, противоречащее естественному миру. Такие герои тоже содержат элемент противоестественного inferнального начала, которое в конечном счете способно вытеснить и заменить все живое. Если inferнальные герои приближены к человеческому облику, то обличье героев-автоматов и механизмов и зверей уже является показателем их демонической сущности. Герои-механизмы и герои-животные – это гротескное воплощение современного общества, ведущее к гибели всего нравственного и естественного в человеке.

Самым продуктивным типом антигероя в прозе Э.Т.А. Гофмана является inferнальный персонаж, а самая малочисленная группа героев – это герои-автоматы и звери.

Таким образом Э.Т.А. Гофман создает галерею героев-антагонистов, которые противостоят романтическому энтузиасту. Посредством этих героев реализуются следующие оппозиции: добро – зло, живое – мертвое, конечное – бесконечное, Бог – Сатана.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

I.

1. Гофман Э.Т.А. Автоматы // Гофман Э.Т.А. Собр. соч.: В 6 т. М.: Художественная литература, 1994. Т. 4.1. С. 298–321.
2. Гофман Э.Т.А. Житейские воззрения кота Мурра // Гофман Э.Т.А. Собр. соч.: В 6 т. М.: Художественная литература, 1994. Т. 5. С. 5–353.
3. Гофман Э.Т.А. Золотой горшок // Гофман Э. Т. А. Собр. соч.: В 6 т. М.: Художественная литература, 1994. Т. 1. С. 190–262.
4. Гофман Э.Т.А. Кавалер Глюк // Гофман Э.Т.А. Собр. соч.: В 6 т. М.: Художественная литература, 1994. Т. 1. С. 31–40.
5. Гофман Э.Т.А. Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер // Гофман Э.Т.А. Собр. соч.: В 6 т. М.: Художественная литература, 1994. Т. 3. С. 171–271.
6. Гофман Э.Т.А. Магнетизер // Гофман Э.Т.А. Собр. соч.: В 6 т. М.: Художественная литература, 1994. Т. 1. С. 154–189.
7. Гофман Э.Т.А. Мадемуазель де Скюдери // Гофман Э.Т.А. Собр. соч.: В 6 т. М.: Художественная литература, 1994. Т. 4.2. С. 132–191.
8. Гофман Э.Т.А. Песочный человек // Гофман Э.Т.А. Собр. соч.: В 6 т. М.: Художественная литература, 1994. Т. 2. С. 289–322.
9. Гофман Э.Т.А. Приключение в новогоднюю ночь // Гофман Э.Т.А. Собр. соч.: В 6 т. М.: Художественная литература, 1994. Т. 1. С. 263–294.
10. Гофман Э.Т.А. Сведения об одном образованном молодом человеке // Гофман Э.Т.А. Собр. соч.: В 6 т. М.: Художественная литература, 1994. Т. 1. С. 306–314.
11. Гофман Э.Т.А. Состязание певцов // Гофман Э.Т.А. Собр. соч.: В 6 т. М.: Художественная литература, 1994. Т. 4.1. С. 251–292.

12. Гофман Э.Т.А. Эликсиры сатаны. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. 448 с.

13. Новалис. Генрих фон Офтердинген. М.: Ладомир; Наука. 2003. 280 с.

II.

1. Бент М.И. Новеллистическое творчество Э.Т.А. Гофмана: Учеб. пособие по спецкурсу. Челябинск: Челяб. гос. ун-т, 1991. 85 с.

2. Бергенгрюн В. Из книги «Великие немцы». [Электронный ресурс]. URL: <http://etagofman.narod.ru> (дата обращения: 26.06.2024).

3. Бердяев Н.А. Человек и машина // Вопросы философии. 1989. № 2. С. 147 – 163.

4. Берковский Н.Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе. СПб.: Азбука-Классика, 2002. 480 с.

5. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. 512 с.

6. Берковский Н.Я. Романтизм // Краткая литературная энциклопедия. Т 6. М.: Сов. энцикл., 1972. С. 369–387.

7. Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. М.: Аспект-Пресс, 2005. 351 с.

8. Бэлза И.Ф. Чудный гений. [Электронный ресурс]. 2003. URL: <http://lib.ru/GOFMAN/genij.txt> (дата обращения: 26.06.2024).

9. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966. 405 с.

10. Гейне Г. Собр. соч. в 10 томах. М.: Гослитиздат, 1956. Т. 1. 418 с.

11. Герцен А.И. Гофман. М.: Худож. лит., 1962. С. 35–52.

12. Гильманов В.Х. Мифологическое мышление в сказке Гофмана «Золотой горшок» // В мире Гофмана: сб. ст. / Гл. ред. В.И. Грешных. Калининград: Гофман-центр, 1994. Вып. 1. С. 27–40.

13. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л.: Советский писатель, 1979. 220 с.

14. Голова К.В. Рецепция творчества Э.Т.А. Гофмана в русской литературе первой трети XIX века: автореф. дис ... канд. филол. наук: 10.01.03. М., 2006. 23 с.
15. Грешных В.И. В мире романтического романтизма: Ф. Шлегель, Э. Т. А. Гофман, Г. Гейне: Учеб. пособие. Калининград: Изд-во Калинингр. ун-та, 1995. 91 с.
16. Грешных В.И. Художественная проза немецких романтиков: формы выражения духа: автореф. дис ... д-ра филол. наук: 10.01.03. М., 1994. 35 с.
17. Гюнцель К. Э.Т.А. Гофман Жизнь и творчество. Письма, высказывания и документы. М.: Радуга, 1987. 462 с.
18. Данилова Е.А. Типологическое изучение персонажей (на материале русской литературы XVIII–XIX вв.): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. М., 2015. 207 с.
19. Дежуров А.С. О Э.Т.А. Гофмане. [Электронный ресурс]. URL: [http://e1aцo1тап.пагоё.ги/кгк1кабе\]игоу.111т1](http://e1aцo1тап.пагоё.ги/кгк1кабе]игоу.111т1) (дата обращения: 26.06.2024).
20. Дмитриев А.С. Немецкая литература: Романтизм. // История зарубежной литературы XIX века / под ред. Н. А. Соловьёвой. М.: Высш. шк., 1991. С. 34–113.
21. Игнатов С.С. Э.Т.А. Гофман. Личность и творчество. СПб.: Типография О.Л. Сомовой, Б.Никитская, д.Шапошниковой, 1914. 195 с.
22. Ионкис Г. Загадочный и многоликий Гофман. М.: Аспект Пресс, 2005. 285 с.
23. Карасев Л.В. О «демонах на договоре» // Вопросы литературы. 1988. № 10. С. 3–26.
24. Карельский А.В. Беседы по истории западных литератур: о Новалисе и Гофмане // Иностранная литература. 2006. № 6. С.173–206.
25. Ковалёва О.В., Шахова Л.Г. Зарубежная литература XIX в. Романтизм. М.: Оникс, 2005. 272 с.

26. Кожикова А.В. Восприятие Гофмана в России 30–40-х гг. XIX века: к проблеме формирования и трансформации культурного мифа: автореф. дис ... канд. филол. наук: 10.01.01. Череповец, 2007. 22 с.
27. Корзина Н.А. Специфика художественного образа в прозе Гофмана // Романтизм: Открытия и традиции. Калинин: Калининский государственный университет, 1988. С. 24–38.
28. Куличихина М.А. Тело-автомат в новелле Гофмана «Песочный человек» // Филологические этюды: сб. науч. ст. молод. ученых. В 3 ч.: Ч. 2. Вып. 11. Саратов: Изд-во СГУ, 2008. С. 26–29.
29. Лаптева И.В. Культурологическое прочтение Э.Т.А. Гофмана: онтологизм фантастического: автореф. дис ... д-ра философ. наук: 24.00.01. Саранск, 2008. 40 с.
30. Лаптева И.В. Смещение реального и виртуального в творчестве Гофмана // Гуманитарные исследования: традиции и инновации. Вып. 2. Саранск: Изд-во МГУ им. Огарева, 2006. С. 155–159.
31. Лаптева И.В. Фантастическое Э. Т. А. Гофмана в культуре рубежа XX–XXI вв. // Вестник Томского государственного университета. Серия: Культурология. 2008. № 308. С. 56–59.
32. Миримский И. Гофман // Гофман Э.Т.А. Избранные произведения. В 3 т. Т. 1. М.: Наука, 1962. С. 5–27.
33. Михалева А.А. Герой двойник и структура произведения: Э.Т. Гофман и Ф.М. Достоевский: автореф. дис ... канд. филол. наук: 10.01.08. М., 2006. 248 с.
34. Новикова Е.В. Типология героев-двойников и структурные особенности представления двойничества в произведениях Э.Т.А. Гофмана. [Электронный ресурс]. 2024. URL: <https://human.snauka.ru/2014/11/8202> (дата обращения: 26.06.2024).
35. Панкова Е.С. Принцип двоемирия в романтической сказке «Золотой горшок» (К особенностям творческого метода Гофмана) //

Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе. Вып. 3. М.: Грамота, 1979. С. 108–121.

36. Полупанова А.В. Трансформация «кукольного» сюжета в прозе XIX–XX вв.: Э.Т.А. Гофман («Песочный человек») – А. Грин («Серый автомобиль») – Д.И. Рубина («Синдром Петрушки») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 10–2 (40). С. 142–145.

37. Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.

38. Романчук Л.А. Генезис «Демонического героя» в романтизме // Литература Западной Европы 19 века. [Электронный ресурс]. URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-all/romanchuk-genezis-demonicheskogo-geroia.htm> (дата обращения: 26.06.2024).

39. Рудницкий М.Л. Эрнст Теодор Амадей Гофман // Избранная проза немецких романтиков: в 2 т. М.: Художественная литература, 1979. Т. 2. С. 408–411.

40. Славгородская Л.В. Романы Э.Т.А Гофмана: автореф. дис ... канд.филол.наук: 10.00.00. Л., 1972. 18 с.

41. Славгородская Л.В. Трактровка романтического индивидуализма в ранних новеллах Гофмана («Дон Жуан», «Магнетизер») // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. 1970. №3. С.37–43.

42. Тураев С.В. Гофман и романтическая концепция личности // Художественный мир Э.Т.А Гофмана: Сб. Статей. М.: Наука, 1982. С. 35–44.

43. Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига: Зинатне, 1988. 454 с.

44. Федоров Ф.П. Художественный мир немецкого романтизма: Структура и семантика. М.: МИК, 2004. 368с.

45. Федоров Ф.П. Эстетические взгляды Э.Т.А. Гофмана. Рига: Звайгзне, 1972. 64 с.


46. Храповицкая Г.Н. Романтизм в зарубежной литературе (Германия, Англия, Франция, США). Практикум. М.: Издательский центр «Академия», 2003. 288с.
47. Храпченко М.Б. Типологическое изучение литературы и его принципы // Вопросы литературы. 1988. № 3. С. 58–59.
48. Чавчанидзе Д.Л. Некоторые особенности художественного образа и сюжета Э.Т.А.Гофмана: автореф.дисканд. филол.наук: 10.00.01. М., 1969. 16 с.
49. Чавчанидзе Д.Л. «Романтическая ирония» в творчестве Гофмана // Ученые записки МГПИ им. Ленина. М., 1967. Т. 280. Вып. 280.
50. Чернец Л.В. О типологическом изучении литературных персонажей // STERHANOS. 2016. № 1. С. 80–90.
51. Шевченко Г.А. К проблеме литературного характера в творчестве Гофмана // Художественный мир Э.Т.А Гофмана: Сб. Статей. М.: Наука, 1982. С. 235–246.

Министерство науки и высшего образования РФ
Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра журналистика и литературоведения

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой

 К. В. Анисимов

« 27 » июня 2024 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

45.03.01

**ПОЗДНЕРОМАНТИЧЕСКИЙ АНТИГЕРОЙ В ПРОЗЕ
Э.Т.А. ГОФМАНА: ПОЭТИКА ОБРАЗОТВОРЧЕСТВА**

Научный руководитель
Т.С. Нипа



канд. филол. наук,

Выпускник



В.А. Рофеенко

Нормоконтролер



Я. В. Баженова